



**Universidade Estadual Paulista**

**“Júlio de Mesquita Filho”**

Faculdade de Ciências e Letras

Campus Araraquara

**AUDREY CASTAÑÓN DE MATTOS**

**O SILÊNCIO COMO PRODUTOR DE SENTIDOS NA FICÇÃO DE TEOLINDA GERSÃO**

Araraquara - SP

-2018-

**AUDREY CASTAÑÓN DE MATTOS**

**O SILÊNCIO COMO PRODUTOR DE SENTIDOS NA FICÇÃO DE TEOLINDA GERSÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Orientadora:** Prof. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Bolsista CAPES**

Araraquara – SP

-2018-

Mattos, Audrey Castañón de  
O silêncio como produtor de sentidos na ficção de  
Teolinda Gersão / Audrey Castañón de Mattos – 2018  
155 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes  
Leonel

1. Literatura Portuguesa Séc. XX e XXI. 2. Gersão,  
Teolinda. 3. Silêncio na literatura. 4. A cidade de  
Ulisses. 5. Os teclados. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

# AUDREY CASTAÑÓN DE MATTOS

## O SILÊNCIO COMO PRODUTOR DE SENTIDOS NA FICÇÃO DE TEOLINDA GERSÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP para obtenção do título do Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Bolsista CAPES**

Data de aprovação: 22/05/2018

### Banca Examinadora:

---

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel  
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP - Araraquara

---

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi  
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP - Araraquara

---

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes  
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara

---

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Paula Arnaut  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - UC – Coimbra

---

Membro Titular: Prof. Dr. Luiz de França Costa Lima Neto  
Universidade Federal Fluminense – UFF – Niterói

Araraquara, 22 de maio de 2018.

## Agradecimentos

A Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel. Sem sua preciosa orientação, este trabalho não seria uma tese.

À Capes, pelo financiamento que me permitiu pesquisar com tranquilidade durante quatro anos e pela oportunidade valiosa de estudar na Universidade de Coimbra pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), conhecer a cultura portuguesa, falar pessoalmente com Teolinda Gersão.

À Profa. Dra. Ana Paula Arnaut, pela supervisão atenciosa durante o estágio do PDSE.

Ao Prof. Dr. Jorge Vicente Valentin e à Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pelas orientações oferecidas no Exame de Qualificação.

Aos Professores Doutores Ana Carolina da Silva Caretti, Ana Paula Arnaut, Jacob dos Santos Biziak, Jorge Vicente Valentin, Luiz de França Costa Lima Neto, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes, por aceitarem o convite para compor a Banca examinadora da defesa da tese e pelas valiosas sugestões oferecidas pelos membros titulares durante o exame de defesa.

À Biblioteca, pela ajuda com as citações e referências (sempre prestada com carinho, paciência e agilidade), na pessoa das melhores Bibliotecárias: Aline Aparecida Matias, Ana Paula Meneses Alves, Camila Domingos Peres Serrador, Elaine M. Teixeira Batista e Sandra Pedro da Silva.

À Teolinda Gersão, por me receber com carinho, gentileza e sem pressa em Lisboa, num encontro em que falamos de literatura, mas também da vida.

Nesse caminho difícil que é o da escrita da tese, contamos, muitas vezes, com apoios inestimáveis: companhia, afeto, hospedagens, risadas, mensagens de ânimo, indicação de livros, leitura de rascunhos. Por todas as pequenas grandes coisas que tornam possível chegar ao final do caminho, quero agradecer às pessoas que estiveram comigo nessa jornada:

António Rui Bebiano, Fernanda Pinto, Gabriela Borborema, Geizi Cardoso de Oliveira Vieira, Kevin Alexandre Castañón Bueno, Leonardo Vivaldo, Luiz Costa Lima Neto, Maria Clara Mamede, Olga Pedro, Regiane Cardoso de Oliveira Vieira, Rodrigo Valverde Denúbila, Thiago dos Santos Jerônimo.

Especialmente

Ao Thiago dos Santos Jerônimo, por tudo.

Ao Kevin, filho muito amado.

À Geizi Cardoso de Oliveira Vieira, pela maior amizade.

À Regiane Cardoso de Oliveira Vieira, misto de filha e irmã de coração.

À Naga, pelo afeto gratuito.

## RESUMO

Esta tese explora a presença do silêncio como elemento significativo do discurso em romances da escritora portuguesa Teolinda Gersão, notadamente em *Os teclados* e *A cidade de Ulisses*. O silêncio pode presentificar-se na obra literária em seus diferentes modos de existir, isto é, silêncio que atravessa as palavras devido à sua condição de anterioridade (as palavras é que rompem o silêncio); silêncio que existe entre as palavras, advindo de sentidos silenciados pela eleição de um determinado discurso que apaga, necessariamente, os demais; silêncio que indica que o sentido pode sempre ser outro ou, ainda, que aquilo que é mais importante nunca se diz. O trabalho procura demonstrar como, por meio desses modos de existir, o silêncio participa dos sentidos do discurso e, no caso do *corpus* em análise, ajuda a colocar em cena críticas a aspectos da sociedade que caracterizam formas de opressão e autoritarismo. O silêncio, nesse cenário, também surge como meio de resistência. A pesquisa apoia-se nos conceitos teóricos sobre o silêncio propostos por Eni Orlandi (2007), George Steiner (1988), Ludwig Wittgenstein (1968), Santiago Kovadloff (2003) e Susan Sontag (1987).

Palavras-chave: Literatura Portuguesa Séc. XX e XXI. Teolinda Gersão. Silêncio na literatura. *A cidade de Ulisses*. *Os teclados*.

## RESUMEN

Esta tesis explora la presencia del silencio como elemento significativo del discurso en novelas, da escritora portuguesa Teolinda Gersão, especialmente en *Os teclados* y *A cidade de Ulisses*. El silencio se puede hacer presente en la obra literaria en sus diferentes modos de existir, es decir, silencio que atraviesa las palabras debido a su condición de anterioridad (las palabras es que rompen el silencio); el silencio que existe entre las palabras, proveniente de sentidos silenciados por la elección de un determinado discurso que apaga, necesariamente, a los demás; silencio que indica que el sentido puede siempre ser otro o, aún, que lo que es más importante nunca se dice. Buscamos demostrar cómo, por medio de estos modos de existir, el silencio participa de los sentidos del discurso y, en el caso del corpus en análisis, ayuda a poner en escena críticas a aspectos de la sociedad que caracterizan formas de opresión y autoritarismo. El silencio, en ese escenario, también surge como medio de resistencia. La investigación se apoya en los conceptos teóricos sobre el silencio propuestos por Eni Orlandi (2007), George Steiner (1988), Ludwig Wittgenstein (1968), Santiago Kovadloff (2003) y Susan Sontag (1987).

Palabras clave: La literatura portuguesa de los siglos XX y XXI. Teolinda Gersão. Silencio en la literatura. *A cidade de Ulisses*. *Os teclados*.

## Sumário

Introdução .....	7
Porque estudar o silêncio em Teolinda Gersão? .....	7
Objetivos e <i>corpus</i> .....	9
Embasamento teórico .....	10
Estrutura da tese .....	13
<b>Capítulo 1. Silêncio e discurso: alguns pressupostos teóricos para um estudo do silêncio na literatura .....</b>	<b>21</b>
O silêncio: percursos .....	21
O silêncio em Wittgenstein, ou o fracasso da linguagem ante o indizível .....	27
Silenciamentos .....	29
O silêncio na literatura .....	34
Uma estética do silêncio.....	37
<b>Capítulo 2. Fortuna crítica sobre o silêncio em Teolinda Gersão .....</b>	<b>41</b>
O silêncio nos jogos de palavras e na estruturação do discurso.....	41
Não mais silêncio, mas silenciado: os jogos de poder na obra de Teolinda Gersão .....	44
“A força utópica do sonho”, ou o papel transgressor do insólito na obra de Teolinda Gersão .....	47
O silêncio pressentido .....	53
<b>Capítulo 3. O silêncio nas histórias de Teolinda Gersão .....</b>	<b>58</b>
Primeiros livros .....	58
<i>O cavalo de sol</i> .....	69
<i>A casa da cabeça de cavalo</i> .....	71
<i>A árvore das palavras</i> .....	76
<i>Passagens</i> .....	80
<b>Capítulo 4. O Casmurro português de Teolinda Gersão: o silêncio em <i>A cidade de Ulisses</i> .....</b>	<b>90</b>
Uma ponta de Casmurro.....	91
Uma história mal contada.....	95
Olhar oblíquo .....	102
<i>A [outra] cidade de Ulisses</i> .....	115
<b>Capítulo 5. O silêncio musical em <i>Os teclados</i> .....</b>	<b>117</b>
Contrastes: silêncio e ruído, opressão e resistência.....	121
O sentido silencioso dos conflitos .....	131
Coda .....	139
<b>Conclusão .....</b>	<b>141</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>148</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>153</b>

## Introdução

### Porque estudar o silêncio em Teolinda Gersão?

#### *O carteiro, o poeta e as estrelas*

*Numa das cenas mais bonitas – lembram-se? – do filme O carteiro e o poeta (“Il postino”), o carteiro Mário deseja enviar a seu famoso e querido amigo, o poeta Neruda a quem conheceu no exílio italiano do escritor chileno, uma gravação de sons de sua ilha natal: pássaros, sinos, rumor das águas, e até mesmo o arrastar das “tristes redes” do seu pai, pobre e velho pescador da ilha. Mas o carteiro também deseja enviar ao seu amigo distante o céu iluminado de uma noite daquele lugar, e aponta o microfone para as estrelas. Difícil para um leitor de língua portuguesa não se lembrar do famoso “Ora, direis, ouvir estrelas”, do Bilac, mas qualquer leitor do mundo entenderá que no poético há uma indicação não apenas do sentido que as coisas efetivamente têm para o homem, mas também a dimensão de um nonsense que se alça das palavras para constituir em silêncio um sentido último, fora do alcance sensorial, apenas implicado no desejo de um gesto. O microfone apontando para as estrelas é o elã da mensagem maior que o artista/carteiro deseja enviar ao seu amigo poeta, dessas que as palavras não alcançam nem mesmo entre duas almas que celebram o mesmo amor pelo discurso da poesia. Entre o desejo do carteiro e o silêncio daquelas estrelas, que não chegará ao poeta Neruda, estamos nós, em quem uma imagem sem palavras ganha altitude no silêncio. (VILLAÇA, 2017).*

Quando iniciamos as pesquisas sobre a produção ficcional de Teolinda Gersão<sup>1</sup>, chamou-nos a atenção a presença do silêncio em vários livros da autora, a começar do primeiro (*O silêncio*, publicado em 1981), em que o elemento figura como título e tema. Pareceu-nos, a princípio, que o silêncio era tematizado, invariavelmente, como elemento relacionado à incomunicação, isto é, à impossibilidade de diálogo entre as personagens, por incapacidade ou recusa. Em *O silêncio* é frequente a figuração do silêncio nessa relação com a incomunicação: Lídia, a protagonista, incomodada com a ausência emocional de seu companheiro Afonso e com sua indisponibilidade para a troca dialógica, provoca: “[...] quem estiver disposto a escutar os outros ponha na lapela uma pequena orelha verde” (GERSÃO, 1995, p. 40).

O tema do silêncio relacionado à incomunicação aparece em outros romances, ainda que abordado de forma ligeiramente diversa. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (publicado em 1982), a história de Hortense é ambientada no contexto da ditadura portuguesa, cuja censura tolhe a liberdade de expressão e frustra a possibilidade de diálogos em que transitem opiniões que possam pôr em causa o *status quo* em qualquer de suas esferas, a família, a religião e o Estado. Já em *A casa da cabeça de cavalo* (publicado em 1995), várias histórias narradas pelos defuntos-narradores ilustram situações em que não-ditos (impostos ou voluntários) determinam o destino das personagens. A própria narração ser conduzida por personagens mortas configura-se como luta contra o silêncio da morte, prefigurado no esquecimento, uma vez que narrar

---

<sup>1</sup> A escritora Teolinda Gersão, importante voz da literatura portuguesa pós-25 de Abril, e sua obra são apresentadas no capítulo 2.

histórias dos antigos habitantes da Casa da Cabeça de Cavalo é a forma encontrada por essas personagens para preservar a própria memória e evitar, ou adiar, seu desaparecimento do mundo. Dentre as histórias narradas por essas personagens de além-túmulo, a de Filipe e das irmãs Maria do Lado e Virita exemplifica bem a relação entre silêncio e incomunicação, na medida em que essa história é possibilitada pela ocorrência de não-ditos impostos ou voluntários. Filipe pede a mão de Virita em casamento mas, no dia das bodas, apresenta-se, em lugar da noiva, Maria do Lado que, por arranjos de seu pai (que calou a verdade), julgava-se a escolhida. Embora o pedido tenha causado estranheza a todos na Casa, ninguém procurou esclarecer a situação, permanecendo, todos, calados, até mesmo Virita que, desde o princípio, desconfiou da versão do pai. No dia das bodas, Filipe, embora surpreendido pelo engodo, avalia sua situação de vida e decide calar-se e aceitar a mulher que lhe era oferecida, considerando que Maria do Lado era também um caminho. Todos esses silenciamentos possibilitam a realização de um casamento infeliz que instaura o rancor e a competição entre as irmãs, ambas condenadas à estagnação da espera pelo amor de Filipe que, no entanto, e apesar da resignação abraçada no altar, vinga-se de sua situação por meio da infidelidade conjugal: não existe disponibilidade para o diálogo entre as personagens envolvidas.

No romance *Passagens*, as personagens, reunidas para o velório de Ana, têm intensa vida interior, mas não conversam entre si. A ocasião é aproveitada para que cada um se recolha a si mesmo e despenda o tempo revendo aspectos da própria vida. A despeito de não falarem, uma comunicação silenciosa produz-se entre eles, na medida em que os pensamentos se completam, como se, num palco, continuassem o assunto pegando a deixa uns dos outros. A ideia de palco é reforçada no discurso, organizado à maneira do texto teatral, com a supressão da voz do narrador e o uso da rubrica para introduzir a personagem que pensa. Essa organização institui, também, o primeiro silêncio de que nos damos conta ao ler o livro.

A análise desses romances revelou, ainda, que o silêncio também é explorado na dimensão político-histórica e na dimensão relacionada à incompletude da linguagem, além de figurar nas histórias sob formas variadas de suspensão da palavra, isto é, relacionado à incomunicação, como inicialmente pareceu-nos ser o principal viés pelo qual figurava nas obras de Teolinda Gersão. Em sua dimensão político-histórica, o silêncio ajuda a construir discursos críticos em relação a determinados padrões sociais, cuja aparência de ordenação oculta contextos de opressão, de segregação e de desigualdades sociais, como é o caso de *O silêncio*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *O cavalo de sol*, *A casa da cabeça de cavalo* e *A árvore das palavras*. Quando explorado em sua dimensão relacionada à limitação em que a linguagem esbarra ao tentar dizer tudo, o silêncio é manipulado por procedimentos discursivos que buscam

expressar, por meio dele, a multiplicidade do mundo e a conseqüente fragmentação do ser, como ocorre de forma mais evidente em *O silêncio*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *Os guarda-chuvas cintilantes*.

### **Objetivos e corpus**

Instigados pela profusão de ocorrências do silêncio nos romances de Teolinda Gersão, iniciamos a pesquisa com o intuito inicial de identificar sua presença num determinado *corpus* como índice de incomunicação e analisar as situações discursivas em que ele apareceria. Avançada a pesquisa sobre o silêncio como elemento discursivo, tomamos conhecimento de que ele existe de variados modos – “Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz [...]” (ORLANDI, 2007, p. 14) – de forma que ampliamos o campo da investigação a fim de reconhecê-lo nesses variados modos de existir (e não apenas como resultado de impossibilidade de comunicação) e analisar os procedimentos pelos quais o discurso se apropria dele e seus efeitos sobre a narrativa<sup>2</sup>.

Elegemos, para tanto, um *corpus* inicial constituído pelos romances *Os guarda-chuvas cintilantes*, *Os teclados* e *A cidade de Ulisses*. Essa escolha baseou-se em algumas considerações. Por exemplo, os dois primeiros romances da autora – *O silêncio* e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* – não foram escolhidos para compor o *corpus* (embora tenham sido usados como guias da pesquisa, uma vez que contêm o germe da exploração do tema do silêncio na obra de Teolinda) porque o silêncio em ambos foi estudado por Zambonim (1997) em sua tese de doutorado. Assim, optamos por um conjunto enxuto que, no entanto, recobrisse algumas características gerais da produção da escritora. *Os guarda-chuvas cintilantes* por pertencer à primeira fase dessa produção, reconhecidamente desafiadora dos padrões canônicos de narrar; *Os teclados*, por estarem inseridos entre as criações posteriores a *O cavalo de sol*, livro a partir do qual reconhecemos mudanças nas estratégias narrativas, que se encaminham para uma

---

<sup>2</sup> Gerard Genette (1995, p. 23), em *Discurso da narrativa*, afirma que o termo narrativa pode ser empregado em três acepções: em uma primeira, refere-se ao discurso narrativo, isto é, ao enunciado narrativo que, no caso da literatura, é o texto escrito. Em um segundo sentido, o termo “designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios que constituem o objeto” do discurso narrativo e, em uma terceira acepção, refere-se ao “ato de narrar tomado em si mesmo”. Assim sendo, para evitar equívocos, Genette propõe reservar o termo narrativa ao discurso narrativo (texto) e adotar as palavras história e narração para os segundo e terceiro sentidos, respectivamente. Neste trabalho, adotamos suas designações, porém, estendemos o termo *narrativa* ao todo do livro em análise, isto é, a todas as instâncias. Quando dizemos, por exemplo, “a narrativa de *A cidade de Ulisses*” ou “a narrativa de *Os guarda-chuvas cintilantes*”, referimo-nos ao todo narrativo desses livros, seu tempo, espaço, personagens, narração, focalização, história e enredo. Ao enunciado propriamente dito, chamamos *discurso narrativo*, ou apenas *discurso* ou *texto*. Assim como Genette, chamamos *narração* ao ato de narrar e designamos por *história* a sucessão de acontecimentos objeto do discurso. Ainda, ao modo como a história é contada chamamos *enredo* e, pelo termo *diegese*, designamos a realidade da narrativa, o mundo (ficcional) narrado.

retomada de elementos tradicionais, como a temporalidade linear e a pontuação convencional. Finalmente, *A cidade de Ulisses* é eleito como representante da produção da autora no século XXI e por ser um romance em que se encontra, já bem consolidado, o abandono das técnicas narrativas subversivas do cânone.

A despeito da escolha do *corpus*, consideramos proveitoso para a tese apontar o silêncio, ainda que de modo ligeiro, em outros romances da autora, como mais um aspecto que justifica a importância do tema no conjunto de sua obra. Elegemos, por isso, um *corpus* secundário, composto pelos romances *O silêncio*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *O cavalo de sol*, *A casa da cabeça de cavalo*, *A árvore das palavras* e *Passagens*. Durante o processo de pesquisa, contudo, produzimos e publicamos alguns artigos sobre o silêncio em *Os guarda-chuvas cintilantes*; tal fato levou-nos a optar por retirá-lo do *corpus* principal e o inclui-lo no *corpus* secundário.

### **Embasamento teórico**

Nossa pesquisa mostrou-nos que há diferentes modos de existir do silêncio<sup>3</sup> e que eles podem ser relacionados a uma dimensão fundadora do sentido, uma dimensão política e outra, a da incompletude da linguagem. Na primeira, identifica-se o silêncio *fundante*, na segunda, o silêncio *local* e o silêncio *constitutivo* e, na última, o silêncio *epifânico*. Os modos de existência do silêncio relacionados às dimensões fundadora e política são propostos por Orlandi (2007) e constituem o ponto de partida dos pressupostos teóricos que embasam esta tese.<sup>4</sup> Outros críticos da linguagem também abordam o tema do silêncio e suas observações são trazidas para o âmbito de nossa pesquisa. No capítulo 1, procuramos colocá-los *em diálogo*, a fim de proporcionar oportunidade de comparação entre seus postulados. Apesar da presença desses outros teóricos e críticos neste trabalho, o recurso a eles abriga nossa intenção de evidenciar a presença do tema em várias esferas dos estudos da linguagem, bem como salientar as intersecções entre suas leituras. O viés condutor, no entanto, de nossas análises, são os pressupostos de Orlandi (2007), no que tange, especialmente, à dimensão política do silêncio; Kovadloff (2003), particularmente os seus conceitos de silêncio epifânico e silêncio da oclusão e Wittgenstein (1968), com sua proposição de que tudo o que pode ser dito está restrito à esfera da língua, sendo o mais considerado absurdo.

---

<sup>3</sup> Abordados mais detalhadamente no capítulo 1.

<sup>4</sup> A autora também postula uma dimensão do silêncio ligada à incompletude da linguagem, mas o termo silêncio epifânico é de Santiago Kovadloff (2003), a que recorremos porque Orlandi não nomeia essa dimensão do silêncio, como faz com as dimensões política e fundadora.

O silêncio fundante (ou fundador), conforme Orlandi (2007, p. 31), ou, ainda, silêncio primordial, conforme Kovadloff (2003), é anterior ao dizer ou seja, o silêncio é o estado primeiro – condição perceptível em expressões opostas, como *estar* em silêncio x *romper* o silêncio, que evidenciam que a palavra origina-se de um movimento “em torno” do silêncio. Portanto, “a linguagem supõe a transformação da matéria significativa por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis.” (ORLANDI, 2007, p. 33).

A dimensão *política* do silêncio diz respeito, conforme Orlandi (2007, p. 29), ao *silenciamento*. Para a autora, dois processos podem ser geradores de silenciamento: (1) a censura e (2) o apagamento de sentidos resultante da opção por um determinado discurso (uma palavra apaga, necessariamente, as demais). Quando se elege um discurso, outros são preteridos, no entanto, os sentidos apagados, não enunciados, subjazem ao discurso eleito e participam da constituição de sua significação, daí ser denominado por Orlandi “*silêncio constitutivo*”. Esse silêncio é o mais largamente explorado neste trabalho, na medida em que a ele relacionam-se as estratégias discursivas de dizer de outro modo e a de não verbalizar o que é realmente importante e, ao invés, localizá-lo num território enigmático do discurso, o que requer a participação detetivesca do leitor para que venha à tona do discurso.

Já a censura produz o que Orlandi chama de “silêncio local”. Esse silêncio resulta da ação de fazer calar, em determinadas conjunturas, certas ideias ou opiniões ou, ainda, obrigar a sustentar determinados discursos. O silêncio local pode ser também consequência da resistência à censura: nesse caso, o sentido interdito migra para outros espaços de significação. É o caso de obras artísticas produzidas durante regimes ditatoriais – nos quais as liberdades individuais ou coletivas são restringidas; essas obras buscam expressar de modo oblíquo o que são proibidas de expor de forma clara e direta.

O silenciamento pode, ainda, advir da conclusão de que não se tem mais nada a dizer, ou da opção pela ação, como no exemplo de Rimbaud, mencionado por George Steiner (1988, p. 68): “Tendo dominado e exaurido os recursos da linguagem como só um poeta superior pode fazer, Rimbaud volta-se para aquela linguagem mais nobre que é o fazer”. Calar pode ser, também, uma alternativa à palavra quando essa serve para reforçar a violência: “Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não-escrito.” (STEINER, G., 1988, p. 74).

Outra forma de silenciar ocorre, por paradoxal que pareça, quando há um excesso de dizer, uma exacerbação da expressão: situações em que a pausa fundante – o silêncio necessário para que haja o trânsito dos sentidos – sofre uma significativa redução que ameaça, ou mesmo bloqueia, esse trânsito. A esse silêncio Kovadloff (2003, p. 26) chama “silêncio da oclusão”.

Para Orlandi (2007, p. 34) essa situação salienta o modo como o ser humano cria a ideia de silêncio como vazio e “atulha o espaço de sons” buscando salvaguardar-se da falta de sentido.

O trânsito de sentidos também pode ser limitado quando prevalece o uso convencional da linguagem em detrimento do uso criativo e a exacerbada reprodução de clichês<sup>5</sup>. A predominância do uso denotativo acaba por impedir que outros sentidos, além dos literais, fluam pelo discurso; o clichê funciona como uma variação do silêncio local, criando sentidos específicos em determinadas conjunturas que sabotam o livre pensar, na medida em que os mecanismos de sua reprodução na sociedade criam no sujeito a ilusão de estar falando por si próprio quando, na verdade, é meramente um reproduzidor de ideologia.<sup>6</sup>

Há ainda, uma dimensão do silêncio ligada à incompletude da linguagem que também institui uma relação entre o dizer e o não-dizer, mas por razão diversa daquela que se tem no silêncio constitutivo. Aqui, o silêncio não advém do apagamento de sentidos, mas da impossibilidade de expressar algo de modo pleno, satisfatório. Conforme Orlandi (2007, p. 12), verifica-se, nesse caso, que a “errância dos sentidos”, o lugar do *non sense*, o próprio equívoco, o fugaz, o inapreensível e a multiplicidade de sentidos são cernes do funcionamento da linguagem e não acidentes. Especialmente na escrita, o silêncio relativo ao indizível, quando construído no discurso – na forma de imagens poéticas, como mostra Paz (2015), ou por suspensões abruptas da fala, uso insólito dos sinais de pontuação, inserção inesperada de espaços em branco no texto, entre outros recursos – leva à compreensão do inefável de uma forma que a língua, sozinha, não consegue lograr. Kovadloff (2003) chama “silêncio da epifania”, ou silêncio de chegada, a esse instante em que o sentido se faz claro sem que, no entanto, seja traduzível em palavras.

Para Wittgenstein (1968), esse silêncio concretiza-se por meio de formulações absurdas que são tentativas de expressão do indizível, ou seja, pelo absurdo *mostra-se* o que não pode ser dito, (mostrar é, portanto, condição única para se chegar ao entendimento do indizível). Para o filósofo austríaco, qualquer tentativa de expressar o inexprimível desembocará sempre no absurdo, considerado por ele como silêncio, uma vez que, por estar fora da língua, não faz

---

<sup>5</sup> Consideramos clichê como lugar-comum, isto é, fonte de argumentos e provas para qualquer assunto. (Essa acepção pode ser encontrada no Novo dicionário Aurélio [2004], sob a designação de lugar-comum, da qual consta como sinônimo). O clichê silencia sentidos porque é interiorizado e reproduzido como pensamento autônomo de cada indivíduo, que, sem consciência de estar repetindo um discurso pronto, de interesse de determinado estrato social, não aceita colocá-lo em discussão.

<sup>6</sup> De forma ampla, entendemos, com Marilena Chauí (1991), o termo ideologia como a totalidade das formas de consciência social que abrangem sistemas de ideias que legitimam ou expressam os interesses de uma determinada classe social.

sentido em seu interior. Assim, é capaz de mostrar aquilo que não se pode dizer ou o que não pode(ria) ser pensado.

Embora sistematizados pelos autores mencionados (Orlandi, Kovadloff e Wittgenstein), esses modos de existir do silêncio são abordados em diferentes contextos por autores como George Steiner (1988; 2007), Susan Sontag (1987), Gilberto Mendonça Teles (1989), Lisa Block de Behar (1994) e Maurice Merleau-Ponty (2013), cujos pressupostos são abordados no capítulo 1 e colocados em contato com aqueles que orientam esta tese.

### **Estrutura da tese**

Tributária a estudos precedentes do silêncio em Teolinda Gersão, como o de Zambonim (1997), esta tese intenta expandir a análise do tema na obra da escritora portuguesa por meio da investigação de procedimentos discursivos não contemplados profundamente em trabalhos anteriores (como, por exemplo, a relação com a estrutura musical) e pela seleção de um *corpus* em que o silêncio não tenha sido alvo específico de observação.

No primeiro capítulo, intitulado “Silêncio e discurso: alguns pressupostos teóricos para um estudo do silêncio na literatura”, apresentamos uma revisão bibliográfica do tema, procurando colocar os diferentes autores em diálogo, comparando suas opiniões e conceitos.

Começamos por um percurso que mapeia o conceito de silêncio, tomando por base os estudos de Eni Orlandi (2007), nos quais ele é tomado como elemento com sentido em si mesmo. Confrontamos esses estudos com as considerações de Santiago Kovadloff (2003), George Steiner (1988) e Octavio Paz (2015), produzindo um diálogo que salienta os pontos de convergência entre esses autores. Realiza-se um breve exame da abordagem do silêncio por Ludwig Wittgenstein (1968) e da estética do silêncio por Susan Sontag (1987). Passamos, brevemente, pelo que dizem sobre o tema Gilberto Mendonça Teles (1989), Lisa Block de Behar (1994) e Merleau-Ponty (2013). Dessa forma, procuramos estabelecer um diálogo entre as concepções de silêncio desses autores e salientar seus pontos em comum, muito embora, como já tenhamos dito, orientamo-nos basicamente pelos conceitos de Orlandi (2007), Kovadloff (2003) e Wittgenstein (1968). Todavia, consideramos importante fazer notar que outros autores além desses também abordam o tema, com mais pontos coincidentes que dissidentes.

Os silenciamentos, na forma de não-ditos, cassação da palavra do outro, ou de bloqueio do trânsito de sentidos; o silêncio constitutivo, decorrente do apagamento de sentidos devido à eleição de um discurso em detrimento de outros, são examinados nesse primeiro capítulo, em

que também se contemplam as variadas formas de figuração do silêncio na literatura, e a análise de um contexto artístico caracterizado por uma estética do silêncio.

No capítulo dois, tratamos da “Fortuna crítica sobre o silêncio em Teolinda Gersão”, além de apontar o lugar da escritora e de sua obra nas Letras portuguesas. Ao levantarmos algumas palavras do que diz a crítica especializada sobre o silêncio na obra ficcional de Gersão, tivemos em mente colocar os diferentes críticos em contato a fim de que suas opiniões dialogassem. Nesse caso, assim como ocorre entre os teóricos do silêncio, também verificamos muitos pontos em comum nas opiniões críticas sobre a os romances e contos de Teolinda Gersão.

O capítulo aborda estudos em que se considera que o silêncio faz-se presente na obra da escritora por meio dos jogos de palavras com que algumas personagens procuram estabelecer com outras uma troca dialógica profunda. A construção do silêncio na organização formal do discurso, os jogos de poder que, em última instância, configuram o confronto entre opressores e oprimidos por meio dos quais se produzem silenciamentos, são alguns dos vieses contemplados pela crítica no exame do silêncio em Teolinda Gersão que procuramos agenciar nesse capítulo.

Para alguns especialistas, a obra de Gersão também pode ser caracterizada pelo papel transgressor realizado pelo insólito. Embora os críticos não analisem o tema pelo viés do silêncio, apontamos, nós, essa correlação, uma vez que o insólito é entendido por alguns autores, entre quais se destaca Wittgenstein, com seu *Tractatus logico-philosophicus*, como meio de se superarem as limitações que a linguagem enfrenta para exprimir tudo. Assim sendo, o insólito conecta-se à dimensão do silêncio relacionada a essa insuficiência. Daí falarmos, nesse capítulo, de um silêncio apenas pressentido pela crítica, que identifica os procedimentos discursivos que o constroem, porém, sem o abordar diretamente.

O capítulo 3 é dedicado a “O silêncio nas histórias de Teolinda Gersão”, ou seja, ao modo como o silêncio figura nelas. De certa forma, é um capítulo de introdução ao estudo do silêncio na obra de Gersão, na medida em que procuramos esboçar uma amostra do confronto recorrente nos romances da escritora, aquele que ocorre entre a imposição de se manter uma determinada ordenação dos espaços e dos comportamentos, e a resistência a essa ordem opressora. Procuramos demonstrar como tanto a opressão quanto a resistência produzem, na diegese, silenciamentos da esfera do silêncio local e da oclusão e que, no discurso, ocorrem os silêncios constitutivo e epifânico.

Mostramos os modos de existir do silêncio nos livros iniciais, caracterizados pela afronta ao cânone narrativo, no sentido de que se estruturam em ilhas narrativas entre as quais

o nexos é muitas vezes silenciado por interrupções abruptas, marcadas por pontuação insólita. Em relação a *O silêncio* e a *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, os comentários autorais são bastante ligeiros, na medida em que o tema do silêncio nesses romances foi suficientemente explorado por Zambonim (1997), cujo estudo encontra-se abordado nesse capítulo.

Nossa análise de *Os guarda-chuvas cintilantes*, que se apresenta como diário, mas quebra o contrato de leitura pressuposto, não atendendo às regras do gênero, demonstra que a personagem que o escreve recorre ao absurdo para contestar a crença de que o ser é capaz de projetar-se, pela escrita, como indivíduo, isto é, como sujeito indiviso. Por meio do absurdo, a personagem-autora também procura captar a multiplicidade do ser e do mundo, visto a linguagem ser insuficiente para fazê-lo.

No breve estudo sobre o romance *O cavalo de sol*, apontamos o fato de esse ser um romance de transição entre a fase inicial da autora, marcada pela subversão da forma canônica de narrar, e a fase que se inicia efetivamente com o romance *A casa da cabeça de cavalo*, na qual as narrativas apresentam organização textual tradicional marcada, principalmente, pelo abandono do uso insólito da pontuação e pela prevalência da temporalidade linear na ordem dos episódios narrados. A estruturação do texto de *O cavalo de sol* formula a ordenação do espaço da narrativa, opressivo, em que o silêncio se manifesta como tentativa de domesticação de Vitória, órfã criada por tios, a cuja família, de estrutura rigidamente matriarcal, não consegue se adaptar.

Em *A casa da cabeça de cavalo*, mostramos o silêncio dos não-ditos analisando a história das bodas de Maria do Lado, uma sucessão de silenciamentos impostos e de silêncios coniventes, que, por sua vez, encontram resistência silenciosa. O romance, construído por diversas histórias narradas por personagens já mortos – que tentam superar a morte pela manutenção da memória viva – consubstancia uma forte crítica ao patriarcalismo, a despeito do caráter lúdico emprestado pelos narradores do outro mundo.

Em *A árvore das palavras* o silêncio ajuda a construir o mito do bom colonizador, dissimulando a realidade desigual entre brancos e nativos no Moçambique anterior à independência e, em *Passagens*, o silêncio é explorado em sua relação com a dificuldade de se expressar em palavras sentimentos e opiniões que podem ferir o outro. Nesse romance, o silêncio participa da construção das relações entre personagens da mesma família que pressentem que o melhor caminho para a boa convivência nem sempre é dizer o que se pensa ou sente, mas saber calar.

Nos capítulos quatro – “O Casmurro português de Teolinda Gersão: o silêncio em *A cidade de Ulisses*” – e cinco – “O silêncio musical em *Os teclados*”, analisamos, respectivamente, os romances *A cidade de Ulisses* e *Os teclados*.

No primeiro, mostramos que a temática do silêncio em *A cidade de Ulisses* retoma a discussão iniciada em *O silêncio*, a respeito da dificuldade de se estabelecer o diálogo pleno entre homens e mulheres. Nossa análise concentra-se em mostrar as evidências de que se trata de um narrador suspeito – no sentido em que Helen Caldwell (2002) usa o termo, isto é, o que advoga em causa própria, mas, simultaneamente, fornece pistas ao leitor de sua suspeição – uma vez que Paulo, narrador e personagem, conta a história vivida ao lado de Cecília como um grande encontro de amor, procurando escamotear da narração as divergências entre o casal. O que há por trás da história perfeita com que o narrador procura arrebatar o leitor – e consegue, a menos que se o leia mais de uma vez – é um relacionamento erigido sobre não-ditos e pequenas opressões que culminam em uma agressão desproporcional e, claro, ao fim da relação, que Paulo faz parecer inopinada a fim de reforçar a estratégia por meio da qual busca conquistar a simpatia do leitor. Nossa leitura desse romance inspirou-se no *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que também figura um narrador que advoga em causa própria mas deixa pistas que permitem suspeitar daquilo que conta. Em *A cidade de Ulisses*, contar uma grande história de amor é o meio pelo qual o narrador procura minimizar, aos olhos do leitor, a agressão cometida contra Cecília, que provocou-lhe um aborto e a fez partir. Paulo, como narrador, não admite de forma clara e inequívoca o seu erro, procurando, por meio de estratégias discursivas, minimizá-lo e fazê-lo perdoável. Para isso, projeta um Cecília ao quase perfeita, por ser a mulher a quem dedica seu verdadeiro amor, mas, ao mesmo tempo, intransigente em seu gesto de abanóná-lo por algo irrelevante. Essa imagem reforça-se quando ele a institui interlocutária direta do discurso, pois esse procedimento o faz surgir como personagem sofredora, que fala à amada sem obter resposta. Desse modo, o silêncio permeia não só a história, mas também o discurso, que revela-se enganador e desafia o leitor a perseguir as pistas que colocam sob suspeição o narrador e o narrado. Nossa análise, perseguindo essas pistas, recupera, ainda que parcamente, a versão de Cecília, e a liberta da imagem com que o narrador, que é também um artista plástico, procura retratá-la.

Procuramos estabelecer, com essa análise, que o livro trata, por meio do microcosmo representado pelo casal, do embate entre homens e mulheres numa sociedade que exige da mulher o perdão, associando-o à docilidade e à feminilidade e a uma suposta santidade. O romance também expõe o fato de que a mulher, ainda que tenha conquistado importantes direitos no correr dos séculos, continua a ser vítima da violência masculina, agravada pela

naturalização com que essa realidade é vista e a conseqüente impunidade do agressor. No romance, tal se evidencia pelo silêncio de Cecília, que não denuncia a agressão, e pela forma quase cínica com que o narrador procura obter a simpatia do leitor e, por extensão, o seu perdão.

Em *Os teclados*, analisado no capítulo cinco, procuramos identificar a presença do silêncio na relação que se anuncia no título do livro, entre literatura e música (os teclados referem-se ao teclado o piano e do computador). Partindo da organização formal do texto (em quatro blocos) e de sua semelhança com a da forma-sonata (forma do primeiro andamento de composições musicais como a sonata)<sup>7</sup>, constituída por três seções e uma coda opcional, a análise ocupou-se da relação entre a protagonista, Júlia, e sua família, especialmente o tio Octávio, homem autoritário e ignorante que se impõe a ela e aos demais moradores da casa. Vivendo com a esposa, Isaura, a empregada doméstica Arménia e o cunhado Eurico, além da sobrinha Júlia, Octávio acaba por ser o único homem da casa, uma vez que Eurico é louco. Assim, pratica sua ascendência por força do grito e da crença no poder masculino sobre a mulher e de que loucos e crianças não têm direitos.

O romance tem curta extensão, apenas sessenta páginas, mas consegue estabelecer e pôr em discussão o confronto mencionado acima, bem como a legitimidade da autoridade instituída (é focalizado o meio familiar, mas trata-se de um microcosmo que pode ser entendido como o próprio mundo). Por meio das palavras, uma discussão dessa magnitude demandaria inúmeras páginas e longos discursos pronunciados pelas personagens ou pelo narrador, que atuariam na história como porta-vozes das crenças em jogo no confronto que determina a natureza das relações entre os membros da família de Octávio. Contudo, o modelo musical, tomado como inspiração para a organização do texto faz com que as palavras, nele, entrem em cena mais para alinhar os pontos com que o discurso é tecido, que para construí-lo inteiramente. Isso porque o silêncio produzido pela apropriação da estrutura da forma-sonata como modelo de conformação do texto exige que o leitor procure o sentido dos enunciados no “funcionamento” da forma-sonata.

Desse modo, sabedor de que na exposição da forma-sonata há dois temas ou grupos de temas que contrastam, o leitor é estimulado a identificar esse contraste e a enxergar a ponte que esse contraste estabelece entre as realidades doméstica e exterior da diegese, bem como entre a diegese e a realidade exterior à ficção. Da mesma maneira, deverá seguir sondando os sentidos

---

<sup>7</sup> O termo *sonata* designa a composição musical em si, usualmente executada em três ou quatro movimentos de atmosferas e tempos diferentes. Já a expressão *forma-sonata* (ou, ainda, forma *allegro* sonata ou forma de primeiro andamento) designa a estrutura dos movimentos, em geral do primeiro, de composições musicais diversas, entre elas a própria sonata. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 486).

nas demais partes do livro, tomando a forma musical como guia: um desenvolvimento (segunda seção da forma-sonata) em que os temas da exposição entram em conflito e uma recapitulação (terceira seção da forma-sonata) em que esse conflito é resolvido.

No romance, o conflito é expandido para o mundo exterior, e o contraste apresentado no primeiro bloco entre desequilíbrio e equilíbrio, segurança e fragilidade – sintetizado na oposição entre silêncio e ruído – passa a ser percebido por Júlia não apenas em relação à família, mas à sociedade: as pessoas não formavam comunidades, apenas mantinham relações de troca, como se o mundo fosse um imenso mercado. Na recapitulação, esse conflito é resolvido por meio da resignação da personagem, da mesma forma que, em casa, quando conclui que era injusto que todos vivessem gritando e que Mozart não tivesse seu talento reconhecido<sup>8</sup>, resigna-se dizendo a si própria que “[...] era preciso cerrar os dentes e viver, dia após dia, como se a injustiça fosse justa.” (GERSÃO, 2012, p. 11). Mais tarde, também se conforma diante da constatação da fragmentaridade do mundo: “Podia aceitar que assim fosse [...] Aceitar o nada, o mundo vazio.” (GERSÃO, 2012, p. 68).

A frase acima foi retirada do último bloco do livro que, em nosso paralelo com a estrutura da forma-sonata, equivaleria a uma coda, parte do andamento musical que possui qualidade temporal de “depois do fim” (CAPLIN, 1998), não sendo, por isso, considerada uma seção, mas um membro auxiliar da forma<sup>9</sup> Na forma-sonata, a introdução da coda é opcional e, no texto de Teolinda Gersão suas características insinuam-se nesse bloco em que a onisciência do narrador franqueia-nos o acesso aos pensamentos de Júlia. Nesse momento da história e da (i)maturidade da personagem (ela tem, provavelmente, apenas treze anos<sup>10</sup>) ocorre a recapitulação dos dramas existenciais em que a personagem se tem debatido desde que leu, numa entrevista concedida por uma escritora, que o mundo é fragmentário, regido pela lógica de mercado e que as pessoas não formam comunidades, mas vivem de forma egoística a servirem-se umas das outras conforme seus interesses. Nessa coda projetada no discurso,

---

<sup>8</sup> Isso lhe dizia o tio, afirmando que Beethoven ocupava o alto da escada enquanto Mozart não chegava ao primeiro degrau (GERSÃO, 2012, p. 9).

<sup>9</sup> A coda é um acréscimo, ou prolongamento (coda, do italiano, significa cauda), utilizado à maneira de desfecho, comparável a um epílogo.

<sup>10</sup> As referências a datas são vagas e não permitem determinar a idade das personagens. No entanto, há referência do narrador a que Júlia “[p]or essa época estava no segundo ano do Liceu” (GERSÃO, 2012, p. 38) e à festa de anos de Lúcia, colega da escola, em cujo bolo “ardiam treze velas brancas” (GERSÃO, 2012, p. 46). Como não se menciona se ambas eram da mesma classe, podemos apenas presumir que tinham a mesma idade.

sintetiza-se<sup>11</sup> a ideia de que o mundo pesa sobre as pessoas de forma diretamente proporcional ao nível de consciência que cada um tem dele. Devido à qualidade temporal de prolongamento, tomada de empréstimo à coda musical, esse bloco do texto expõe, também, a forma cíclica da realidade, uma vez que os dramas são retomados depois do que se poderia considerar o fechamento do livro (o final do terceiro bloco). Esses sentidos subjazem ao texto graças à sugestão musical, ou seja, são sentidos que se movem no silêncio, na região do texto onde não há palavras.

---

<sup>11</sup> Tal síntese realiza-se, de maneira muito interessante, pelo concurso da enunciação dos pensamentos da menina (palavra), da curta extensão do texto (materialização do significante) e do paralelo com a estrutura musical, que suscita os sentidos apreensíveis do pequeno texto.

A reflexão de Alcides Villaça, em epígrafe, toca na matéria de investigação desta tese: a relação entre silêncio e discurso na literatura.

A investigação do silêncio na literatura, ambiente da palavra, exige que algumas considerações sobre esse elemento sejam levadas em conta. Uma delas é o fato de existirem aspectos da realidade que as palavras, sozinhas, não dão conta de exprimir. Para parte dos autores consultados nesta pesquisa, a expressão desses aspectos depende de transcender-se a linguagem, deslocar-se para *fora* dela.

A ideia de transcender a linguagem é defendida com bons fundamentos pelo filósofo Ludwig Wittgenstein (1968) e pelo ensaísta argentino Santiago Kovadloff (2003). Concordamos com ambos que a expressão do inefável faz-se possível por meio do silêncio, mas sempre numa relação com a palavra: segundo Merleau-Ponty (2013), os sentidos só se podem manifestar na relação com outros signos. Para ele, o sentido está no *intervalo* entre as palavras (intervalo que, a nosso ver, é silêncio).

O silêncio é significante, isto é, significa. Como não é palavra, nem som, é um significante invisível, cujos sentidos, por essa razão, só podem ser *intuídos*; essa intuição é possibilitada pelas pistas fornecidas pelo que foi efetivamente enunciado. Daí se afirmar, como o faz Eni Puccinelli Orlandi (2007, p.32), que o silêncio está *nas* palavras: “O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras, não dura. Só é possível observá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas.”

Assim sendo, em um contexto literário, os sentidos do silêncio são *iluminados* pelos enunciados.

Ao examinarmos, nesta tese, os não-ditos dos universos narrados, as pausas, os absurdos, os silenciamentos de várias ordens, procuramos desvendar os sentidos que esses modos de existir do silêncio podem assumir em sua relação com o discurso, ressignificando-o.

## Capítulo 1. Silêncio e discurso: alguns pressupostos teóricos para um estudo do silêncio na literatura

### *Leitura de silêncios*

*Quando acabo de ler um texto literário que me entusiasma, seja por qual razão for, penso às vezes no que NÃO FOI escrito para que resultasse de uma severa escolha apenas o que FOI. O que fica traz consigo algumas inscrições da mais ampla parede de onde tudo se depurou, qual um provocante palimpsesto. As escolhas de um escritor contemplam também os descartes, a matéria silenciada, o discurso antes do filtramento, o juízo apagado, a imagem elíptica, a figura afastada. O dito “estilo”, estilete, corta numa carne de que temos notícia apenas e exatamente pelos segmentos poupados. Ler um grande escritor é contar com uma matéria que, não tendo sido registrada, compõe de qualquer modo um contexto surdo onde também ressoa alguma significação. O intérprete de tais autores precisa ouvir também esse silenciamento, que é parte do drama encenado na escritura. Por vezes, um texto parece apontar com ênfase para suas lacunas, que o leitor sensível é convidado a habitar para melhor compreender a representação declarada. É parte da tarefa e do prazer do leitor apurar o ouvido para esses ecos que as palavras proferidas não abafam, para essas imagens escapes e insinuantes que, sem clara fisionomia, orbitam as imagens já recortadas. (VILLAÇA, 2017, maiúsculas do autor).*

### **O silêncio: percursos**

A investigação do silêncio em sua relação com o discurso mostra que as percepções mais imediatas passam por entendê-lo como ausência de sons ou de palavras, como incomunicação, ou como resultado de silenciamento, isto é, de calar ou de fazer calar. Outros estudos vão além dessas percepções que comungam a ideia do silêncio como vazio (de palavras ou de sentido) no espaço da comunicação. Pensá-lo como elemento discursivo – parte integrante do discurso – impõe a quebra desses paradigmas e até mesmo da crença, também comum, de que ele pode ser eloquente.

A sugestão de que o silêncio pode ser eloquente, isto é, de que ele *fala*, é consequência, provavelmente, do impulso de traduzir em palavras seu significado (e de outros signos). Todavia, o silêncio significa por si mesmo, isto é, ele é significativo e traduzi-lo em palavras é apenas uma forma de compreender seu sentido por meio de “métodos de observação discursivos” (ORLANDI, 2007, p. 102). Portanto, o silêncio supostamente eloquente é uma ilusão decorrente da tentativa de interpretá-lo por meio da linguagem verbal, como evidencia esta passagem de *A caverna*, de José Saramago (2000, p. 250): “[...] os silêncios, coitados deles, não passam disso mesmo, de silêncios, ninguém ignora que, muitas vezes, até os que pareceram eloquentes deram azo, com as mais sérias e às vezes fatais consequências, a erradas interpretações.”

Em outra chave de leitura, tem-se a contraposição do silêncio aos sons e às palavras, o que conduz a que seja percebido como falta e ao equívoco de se considerá-lo como nada. Mesmo a ideia de atribuir-lhe voz é decorrente desse equívoco que provoca mal estar: estar

diante do nada incomoda. Para Orlandi (2007, p. 34), a relação que o ser humano tem com os signos, isto é, a exigência de interpretá-los continuamente por meio da linguagem (verbal ou não), está conectada a sua necessidade de significar (tudo tem de fazer sentido). Resulta disso uma aparentemente natural sobreposição entre significado e linguagem, sobretudo a verbal, que as faz parecer uma coisa só, e a redução, também automática, à ideia de que tudo o que significa, fala.

Alguns estudos importantes sobre o tema ocupam-se em dissipar a ideia de silêncio como nada. Tais estudos levam em consideração não somente a anterioridade do silêncio em relação às palavras – reafirmadas cotidianamente por sintagmas como “romper o silêncio” ou “tomar a palavra” – como sua materialidade específica<sup>12</sup>. Orlandi (2007, p. 29) atribui-lhe o status de “um *continuum* significante” distinto da linguagem<sup>13</sup>; para ela, a anterioridade do silêncio implica em que ele esteja nas palavras (silêncio fundante) e não em que seja repassado por elas, pelo contrário, essas são atravessadas por ele<sup>14</sup>: “Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é ‘fundante’” (ORLANDI, 2007, p. 14).

Da perspectiva da autora (2007, p. 23), não há no silêncio “um sentido independente, autossuficiente, preexistente”. Ser fundador (ou fundante, a autora utiliza os dois termos) “significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio.” Dessa forma, o silêncio não é “o ‘tudo’ da linguagem”, tampouco “o abismo dos sentidos”:

Ele é, sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa.

---

<sup>12</sup> Orlandi (2007, p. 21) utiliza o termo “opacidade” da língua (ou do silêncio) para referir-se à sua materialidade, i.e., ao “lugar da manifestação das relações de forças e de sentidos que refletem os confrontos ideológicos”. Tem sentido oposto ao de “transparência”, usado por ela para referir-se à língua tomada como forma abstrata, sem considerar sua materialidade.

<sup>13</sup> Diferentemente da linguagem verbal, que significa “por unidades discretas, formais”, o silêncio significa de modo contínuo e absoluto (ORLANDI, 2007, p. 47).

<sup>14</sup> A noção de anterioridade do silêncio é intrínseca ao próprio conceito de som, como é possível depreender deste fragmento de Wisnik (1989, p. 18, grifos nossos): “[...] a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua *desde dentro*, ou *desde sempre*, a apresentação do sinal. [...] Sem esse lapso o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, *permeado de silêncio*.”

Logo, os sentidos são errantes porque o silêncio lhes permite a movimentação e a multiplicidade: é reduto da iminência do sentido, de tal forma que “o fora da linguagem não é o nada, mas ainda sentido” (ORLANDI, 2007, p. 13).

Encontramos pontos de contato entre essas reflexões de Orlandi e as de Octavio Paz (2015, p. 44) sobre a linguagem e a multiplicidade de sentidos dos vocábulos. Para ele, como todos os sistemas de comunicação apoiam-se em significados relativos, os conjuntos de signos possuem certa mobilidade, como os números, por exemplo, cujo valor altera-se em função de sua posição numa dada cifra. Com a linguagem passa-se o mesmo, com a diferença de que essa possui uma gama de mobilidade superior à de outros processos de significação, porque cada vocábulo possui variados significados de certa forma conectados entre si. Quando o vocábulo assume uma posição na oração, alguns desses significados ordenam-se, tornam-se precisos, enquanto outros são atenuados ou apagados. Dessa forma, Paz conclui que o idioma, quando tomado em si mesmo, comporta uma infinita possibilidade de significados que, no entanto, fixam-se em uma única direção quando o idioma é atualizado em uma frase (momento em que se converte em linguagem). Há, aqui, uma afinidade entre a percepção de Paz quanto aos sentidos atenuados ou apagados pela impossibilidade de a linguagem atualizar de uma só vez toda a gama de possibilidades semânticas do idioma e o que Orlandi denomina silêncio constitutivo – sentidos apagados em decorrência da eleição de *outro* discurso – que será examinado à frente. A questão, para Paz, resolve-se na imagem<sup>15</sup>, “uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece”:

A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, ser una e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem converter-se em um mero disparate?<sup>16</sup> Há muitas proposições, perfeitamente corretas quanto ao que chamaríamos a sintaxe gramatical e lógica, que terminam por ser um contrassenso. Outras desembocam em um sem-sentido [...] Mas a imagem não é nem um contrassenso nem um sem-sentido. Assim, a unidade da linguagem deve ser algo mais do que a meramente formal que se dá nos contrassensos e em geral em todas as proposições que não significam nada ou que constituem simples incoerências. (PAZ, 2015, p. 45).

---

<sup>15</sup> Paz (2015, p. 37) designa pela palavra imagem “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema”. Neste estudo, apropriamo-nos dessa concepção, embora tratemos, efetivamente, da narrativa, por entendermos que a abordagem que Paz faz da imagem poética também se pode aplicar à narrativa, por explicar como, na linguagem, o intercâmbio entre palavra e silêncio conduz ao entendimento do indizível, inexprimível, todavia, por essa mesma linguagem.

<sup>16</sup> À frente, ao abordarmos o *Tractatus logico-philosophicus*, ver-se-á que, para Wittgenstein (1968), seu autor, o disparate, ou absurdo, como ele denomina, é a forma de transcender a linguagem, escapar para fora dela e mostrar o que não se consegue dizer.

Assim conceituada, como lugar de multiplicidade de sentidos, entendemos que a imagem tem seu sentido no silêncio, uma vez que, segundo Paz (2015, p. 48), o poeta não descreve os objetos, mas os coloca diante de nós por meio de uma imagem que, ao mesmo tempo em que recupera a plenitude significativa da palavra, não pode ser traduzida por outras palavras, pois o significado da imagem é a própria imagem. A experiência poética, *embora só seja exprimível pela palavra, é irreduzível a ela*. Portanto, o sentido – que é a própria imagem – está fora da linguagem.

A ideia de um “fora da linguagem” também é pensada pelo poeta e ensaísta argentino Santiago Kovadloff (2003, p. 10), para quem o objeto de seu estudo, o silêncio primordial (conceito que, a nosso ver, corresponde ao de silêncio fundante apresentado por Orlandi) “não encontra nem pode encontrar equivalência na palavra”, é “inominável”, “inconcebível”. É um silêncio que, embora não possa ser designado, pode ser reconhecido e, ainda que “objetivamente inivável”, pode tornar-se “alusivamente acessível”. Já para Ludwig Wittgenstein (1968, p. 53), esse “fora” da linguagem é o que não pode ser pensado, o absurdo:

Pretendo, portanto, estabelecer um limite ao pensar, ou melhor, não ao pensar, mas à expressão do pensamento, porquanto para traçar um limite ao pensar deveríamos poder pensar ambos os lados desse limite (de sorte que deveríamos pensar o que não pode ser pensado). O limite será, pois, traçado unicamente no interior da língua; tudo o que fica além dele será simplesmente absurdo.

Embora não possa ser pensado, o “simplesmente absurdo” não pode ser entendido como nada, ou como vazio de sentido. Para o filósofo austríaco, as palavras podem ser inúteis diante do inefável, no entanto, é por meio delas (do absurdo proferido por via delas) que se chega ao entendimento do que é indizível. O veredicto de seu *Tractatus logico-philosophicus* (aforismo número 7) aponta o silêncio<sup>17</sup> como a melhor forma de se lidar com o inexprimível: “o que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53); no entanto, esse silêncio é pleno de significado, na medida em que o calar converte-se em mostrar: “embora girando em falso através da enunciação de contrassensos que conduzem à morte do dizer, o *Tractatus* consegue aos poucos [...] propiciar um renascimento através do *mostrar* [valendo-se do] fracasso da tentativa de dizer” (PINTO, 2004, p. 101, grifo nosso). Assim sendo, entendemos o absurdo como materialização do fracasso da língua para expressar o inefável, por cuja via, no entanto, é possível entender o que se tentou verbalizar, embora tal entendimento seja inexprimível pela linguagem verbal. A conclusão de que diante do indizível pode ocorrer um entendimento pleno,

---

<sup>17</sup> O silêncio wittgensteiniano é explorado de forma mais detalhada à frente.

porém intraduzível por meio de palavras, é alcançada igualmente por Kovadloff (2003, p. 21), que a expressa por meio da concepção de silêncio epifânico – um “silêncio de chegada” que se atinge pela poesia.

Segundo Kovadloff, o silêncio não se expressa apenas pela “prescindência das palavras” (abstenção de dizer), mas, também, por meio das palavras interditas ou, como as denomina, “palavras da prescindência”. Tais palavras, caladas, “satisfazem” um “imperativo íntimo” relacionado à necessidade de negação, à possessividade e ao fanatismo. Além disso, “sustentam a ilusão de que no compreensível esgota-se a ordem de tudo que tem sentido.” No lugar das palavras da prescindência, a “voz do costume”: o gesto de calar aquilo que não se compreende ou que se tem necessidade de negar. Todavia, o esforço resulta vão, na medida em que o sentido da palavra interdita continua a existir, ainda que soterrado pelo óbvio<sup>18</sup>.

A poesia, que é a arte de despertar estranhamento, “apresentando [o que é habitual] sob uma nova luz, num contexto diverso do que esperaríamos encontrar” (KOVADLOFF, 2003, p. 22), provém da falta instituída pelas palavras da prescindência:

E é neste ponto, e em nenhum outro, que a palavra poética coincide com as palavras da prescindência. E apenas nisso coincidem porque enquanto as palavras da prescindência levam a cabo uma radical subestimação do inefável, empenhadas em reduzir a algo objetivo e claro o que não o é, a poesia procura manter na palavra a intangível presença do incógnito. Esse procedimento poético cumpre-se através da subtração, pela via metafórica, do real ao domínio do literal (KOVADLOFF, 2003, p. 22).

Portanto, para Kovadloff, o poema transita “de um silêncio a outro silêncio”<sup>19</sup>. O silêncio de que parte é “fruto de uma trama verbal” (é linguagem) e “reina onde a aglutinação disseminada pela *obviedade* extenuou o dom do estranhamento”; desse modo, “a experiência do extraordinário” é subjugada e dissolvida pela rotina. Esse silêncio só existe porque a “linguagem do hábito” silencia “uma dimensão de sentido do real [...] decisiva para a compreensão do valor da existência.” Em virtude da “função encobridora” dessa “modalidade de silêncio”, Kovadloff denomina-a “*silêncio da oclusão*”. (KOVADLOFF, 2003, p. 23, grifos nossos).

---

<sup>18</sup> Tome-se por exemplo a expressão “doença ruim”, com que se costumava referir o câncer em conversas informais, procurando-se apagar as imagens da doença que nome suscitaria. O eco da palavra interdita, no entanto, permanecia subjacente ao discurso, bem como seu sentido transferia-se automaticamente ao eufemismo. Mauthner (2001b, p. 81), ao tratar dessa figura de pensamento, embora em contexto diverso do que agora exploramos, afirma que, com o tempo, o sentido ocultado contamina a expressão eufemística, que precisa ser substituída por outra que possa ser livremente usada.

<sup>19</sup> Também para Hackler (1979, p. 33) isso ocorre. Segundo a autora, o percurso da obra literária vai do silêncio vazio (ou “silêncio mentiroso”) para o silêncio pleno.

Já o silêncio a que o poema chega difere totalmente daquele do qual parte, a começar pelo fato de não ser uma linguagem, isto é, “uma trama de significados convencionais”<sup>20</sup>. Assim, esse silêncio proporciona “a vivência do mistério” e liberta o homem “do solo petrificado do óbvio”. Pelo poema chega-se a um entendimento de aspectos da realidade que transcendem a própria realidade; um entendimento ao mesmo tempo claro e intraduzível que, por isso mesmo, é silêncio: “Estamos [...] diante do silêncio ativo daquilo que, sem recusar-nos seu contato, resiste a deixar-se limitar pelos recursos da nossa lógica usual. Estamos, em suma, diante do extraordinário – palpável e simultaneamente inalcançável; tangível e, no entanto, informe.” (KOVADLOFF, 2003, p. 25). Graças “à sua intensa função reveladora”, essa “modalidade do silêncio” foi batizada pelo autor de “*silêncio da epifania*”: “Poderíamos dizer que estamos diante do abissal, ou seja, diante do sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado.” (KOVADLOFF, 2003, p. 24, grifo nosso).

Embora por caminhos diferentes, Orlandi, Kovadloff e Wittgenstein, dedicados, os primeiros, ao estudo do silêncio e o último, à crítica da linguagem, além de Octávio Paz com as considerações sobre a imagem poética (que também se podem considerar como crítica da linguagem), chegam ao entendimento comum de que no silêncio os sentidos ultrapassam a insuficiência da palavra para expressar o inefável.

A esse respeito, Orlandi (2007, p. 14) considera que, assim como se pode estabelecer uma relação entre o verbal e a metáfora, pela passagem das palavras para a imagem, pode-se fazer uma passagem ainda “mais radical” que é a passagem das palavras para o jogo de palavras, dimensão do significar em que “o silêncio faz sua entrada” e em que “importa mais a remissão das palavras para as palavras” (desmontam-se as noções de linearidade, e a de que os sentidos estão centrados nos conteúdos). “O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação.” O estudo do silêncio em Teolinda Gersão mostra a regularidade desses modos de existência do silêncio no discurso. Especialmente nos livros iniciais, é frequente o recurso à quebra da temporalidade linear e do nexos entre os conteúdos, que são formas de

---

<sup>20</sup> Observe-se, uma vez mais, a aproximação entre a concepção de silêncio que vimos descrevendo e a que Octavio Paz tem da imagem poética. Segundo o poeta mexicano, quando tocada pela poesia, a linguagem deixa de ser um “conjunto de símbolos móveis e significantes”, isto é, deixa de ser linguagem, na medida em que perde a característica de ser explicada por outras palavras; “a imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade”. O sentido da imagem é a própria imagem, é algo inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. “Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa.” (PAZ, 2005, p. 48). Essas proposições afinam-se, ainda, com as de Wittgenstein (1968) sobre a capacidade da linguagem para falar do mundo.

silenciamento convocadas para que sentidos que ficariam mutilados, ou mal explicitados pela palavra, possam ser recuperados pelo leitor no momento em que depara o silenciamento, uma vez que obrigam-no a constantes reformulações do já lido.

### **O silêncio em Wittgenstein, ou o fracasso da linguagem ante o indizível**

“Em geral o que pode ser dito, o pode ser claramente, mas o que não se pode falar deve-se calar.” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53).

A sentença acima, síntese, segundo Wittgenstein, de todo o sentido do *Tractatus logico-philosophicus*, remete à impotência da língua diante de certas necessidades de expressão humanas para as quais as palavras ou não bastam, ou simplesmente inexitem; portanto, o que o filósofo austríaco determina que se deve calar refere-se ao que esbarra nessa ordem de impossibilidade de expressão pela linguagem, uma vez que, para ele, o limite para a expressão do pensamento encontra-se unicamente no interior da língua, além do qual tudo é absurdo.

Wittgenstein baseou suas conclusões em fundamentos da ética e da lógica. Compreender sua filosofia exige, segundo Paulo Roberto Margutti Pinto (2004, p. 84), conhecer a visão de mundo em meio à qual o pensamento do primeiro Wittgenstein<sup>21</sup> fundamenta-se e cujos principais expoentes podem ser divididos em três grupos. Do primeiro, composto por William James, Tolstoi, Schopenhauer e Weininger, sobressai a admissão da “existência da experiência mística”, isto é, a “contemplação beatífica de uma realidade mais elevada.” O segundo grupo caracteriza “a tendência lógico-científica”, de acordo com a qual os problemas científicos e filosóficos podem ser resolvidos por meio “da análise lógica da linguagem”. Seus autores, Hertz, Boltzmann, Frege e Russel, creem na possibilidade de descrever o mundo de maneira lógica por meio da linguagem científica. O terceiro grupo constitui-se unicamente por Fritz Mauthner, a quem interessa uma crítica da linguagem feita por meio da própria linguagem.

Muito embora o pensamento desses grupos tenha atuado em conjunto como ponto de partida para a elaboração do *Tractatus*, interessa-nos, em particular, a influência de Mauthner, para quem, conforme Pinto (2004, p. 84), “a realidade está sempre um passo adiante da linguagem, a qual, embora lute desesperadamente para expressá-la, jamais terá sucesso nessa empreitada.”<sup>22</sup> Dessa constatação decorre, naturalmente, a conclusão de que a experiência mística não pode ser descrita e de que a ciência natural é impossível (PINTO, 2004, p. 85).

---

<sup>21</sup> A filosofia do *Tractatus logico-philosophicus* corresponde ao primeiro Wittgenstein e toda sua produção posterior ao segundo, de acordo com os intérpretes de sua obra. (D’OLIVEIRA, 1999, p. 8).

<sup>22</sup> Remetemos, ainda outra vez, às palavras de Octavio Paz (2015, p. 43), a fim de que se constate a estreita coincidência entre elas: “[...] o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança jamais. Os objetos estão mais além das palavras.”

Apesar disso, Wittgenstein parecia acreditar numa forma lógico-científica capaz de descrever o mundo, ainda que essa crença conflitasse com o princípio mauthneriano de que “a linguagem é congenitamente incapaz de descrever a realidade, exigindo que nos refugiemos no silêncio místico” (PINTO, 2004, p. 86). Suas observações indicavam, por um lado, que Mauthner poderia ter “alguma razão”, uma vez que se admitia entre os estudiosos de inclinação metafísica a impossibilidade de descrever adequadamente a experiência mística; por outro lado, poderia haver falha em algum ponto do princípio mauthneriano, já que a descrição científica do mundo em termos lógicos mostrava-se plausível. Portanto, para Wittgenstein distinguir entre o que pode ser dito *por meio da língua e o que não pode ser dito, mas apenas mostrado*, é a síntese de todo o problema da filosofia, pois,

[...] embora uma sentença possa afigurar a realidade, ela não é capaz de fazê-lo no que respeita à sua própria forma de representação. Se deve haver algo de idêntico na figuração e no afigurado a fim de que um possa ser a figuração do outro, então, a *forma lógica* (ao mesmo tempo forma da realidade) que *todas* as figurações devem possuir, não pode ser afigurada por nenhuma figuração. Caso contrário, cair-se-ia em uma regressão ao infinito, ou seja, seria necessário supor uma segunda linguagem que representaria a primeira, e assim sucessivamente. (D’OLIVEIRA, 1999, p. 9, grifos do autor).

Assim sendo, conforme Pinto (2004, p. 98), a linguagem só pode falar do mundo por meio de proposições declarativas ou do conteúdo descritivo delas “para dar ordens, fazer perguntas e expressar emoções”. Nessa ordem de limitação, afirma o pesquisador, esbarram a metafísica e a ética; a primeira, ao tentar falar sobre a essência do mundo e a segunda, sobre “valores absolutos”, enquanto a linguagem só pode falar de fatos e só conhece os valores “em sentido relativo, que nada mais são do que listas de fatos.” Nos dois casos, a dificuldade é a mesma, isto é, aquilo que a ética e a metafísica intentam descrever é correto, porém, não pode ser dito. Mas, *como algo que está correto não pode ser dito?* A resposta está em entender o que não pode ser dito como pertencente ao domínio do sujeito transcendental, o qual não está no mundo: “Esse problema está relacionado com a distinção wittgensteiniana entre *dizer e mostrar* [...] Tudo indica que o *dizer* é um fato mundano, submetido às leis do mundo enquanto representação, ao passo que o *mostrar* pertence ao limite do mundo e ultrapassa essas mesmas leis.” (PINTO, 2004, p. 99, grifos do autor).

Para traçar o limite entre as dimensões do dizer e do mostrar (o pensar envolve ambas), Wittgenstein recorre ao procedimento da crítica da linguagem, “que corresponde a uma tentativa fracassada de dizer o que apenas se mostra, um desesperado *debater-se contra os limites do exprimível para ultrapassá-lo*” (PINTO, 2004, p. 100, grifo nosso).

Embora o próprio Wittgenstein (1999, p. 26) tenha reconhecido, anos mais tarde, que o *Tractatus* abrigava “graves erros”, e que tais erros tenham sido demonstrados por meio da própria lógica matemática<sup>23</sup>, a filosofia tractatiana é pioneira em substituir a reflexão sobre a consciência pela reflexão sobre a língua (GIANNOTTI, 1968, p. 47). No âmbito deste estudo sobre o silêncio na obra de Teolinda Gersão, interessa-nos o paradoxo em que se assenta o *Tractatus*, isto é, o de ser uma obra que se empenha em expressar o que está fora dos limites da língua, constituindo-se, portanto, de proposições absurdas que desembocam na obrigatoriedade do silêncio. Interessa-nos o fato de que o “calar” wittgensteiniano traduz-se em “mostrar” – o que não pode ser dito deve ser mostrado, assim poderia ser expressa a proposição de número 7, segundo a qual “o que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129). Todavia, como bem aponta José Arthur Giannotti (1968, p. 45, grifo nosso), há nisso “uma dificuldade de que o próprio Wittgenstein se deu conta”, a de que “para mostrar o que deve ser mostrado além do discurso, para indicar a indizibilidade das formas lógicas é preciso falar, *ainda que a fala seja absurda*”. Temos, portanto, uma interpretação filosófica da limitação da língua em abordar o inefável que coincide com as proposições de Orlandi, de Kovadloff e de Paz sobre como a linguagem, a despeito de ser insuficiente para dizer tudo, é o único caminho para a expressão do inefável. Assim, podemos afirmar que o silêncio na literatura faz-se presente por meio da representação de universos em que há incomunicação e silenciamentos, contudo, ele também habita os bastidores da palavra escrita, isto é, ele está na desesperada tentativa de dizer o que não pode ser dito, ele está no que é dito de outro modo, ele está no que é silenciado quando um discurso é eleito para figurar na página.

### **Silenciamentos**

Orlandi (2007, p. 24) propõe a existência de uma dimensão política do silêncio no interior da qual distingue “silêncio local”, resultante de processos de censura e de resistência a ela, e “silêncio constitutivo”, fruto do apagamento de sentidos que ocorre naturalmente ao se eleger um discurso: a escolha de uma palavra apaga, necessariamente, outras. Ambos, como frutos de processos de silenciamento encerram sentidos silenciados.

---

<sup>23</sup> “[...] a teoria da significação desenvolvida no *Tractatus* pressupõe a decidibilidade de todas as proposições, isto é, que sempre possamos dizer de uma sentença corretamente formada se é falsa ou verdadeira”. No entanto, “em 1931, Gödel mostrou que proposições aritméticas elementares não podiam ser demonstradas na base de um sistema axiomático completo, não sendo, pois, possível decidir-se de sua verdade ou falsidade, utilizando unicamente processos postos à disposição pelo sistema” (GIANNOTTI, 1968, p. 46). A demonstração de Gödel que, em termos simplificados, estabelece que “a verdade nem sempre é demonstrável” (DOXIADIS, 2010, p. 108), lança por terra “o princípio em que Wittgenstein assentara o *Tractatus*” (GIANNOTTI, 1968, p. 46).

No silêncio constitutivo, diz a autora (2007, p. 11), o sentido silenciado ocupa uma dimensão do não-dito distinta do que se compreende por implícito, uma vez que o significado implícito aparece sobreposto a outro significado enquanto “o sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do locutor: há um sentido no silêncio”. O implícito é uma forma de não-dito facilmente apreensível e traduzível em palavras e, nisso, difere do silêncio constitutivo, não-dito fugidio cujo sentido somente se pode intuir: “O implícito é o não-dito que se define em relação ao dizer. O silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído” (ORLANDI, 2007, p. 102). Santiago Kovadloff (2003, p. 9) considera que o implícito compõe o “semblante explicável” do silêncio, “mascaramento, envoltório descartável [...] de um significado possível”; embora silenciado, não é silencioso, pois corresponde à “ocultação ou negação” de algo que se poderia explicitar, seja “[uma] mentira, [um] delito, o não sabido, o tácito, o que se abriga na simulação e, ainda, o que [...] costumamos chamar de inconsciente”.

Já o não-dito imposto por uma forma qualquer de censura é compreendido por Orlandi (2007, p. 12) como resultado de processo de silenciamento que “liga o não-dizer à História e à ideologia”. Como no silêncio há uma mobilidade dos sentidos, ao analisar-se a censura sob essa ótica, tem-se dela uma noção alargada que passa a englobar “qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso dos sentidos”. Isso significa que, *nem sempre, censurar é calar totalmente, mas calar determinados sentidos e obrigar a outros*, que atendam interesses numa dada conjuntura. Maria Thereza Martinho Zambonim (1997, p. 31) também examina esse aspecto da censura em sua tese sobre Teolinda Gersão:

Nesse caso, a política do silêncio não implica "ausência de palavras", mas realiza-se como uma forma de silenciamento de um outro discurso; entra em questão o que é preciso deixar de falar para ter direito à palavra. E o interlocutor que busca outros caminhos reconhece, pelo fato mesmo de fazê-lo, senão a supremacia do outro sobre si, pelo menos a maior influência que ele exerce na relação estabelecida. (ZAMBONIM, 1997, p. 31).

A errância dos sentidos permite, contudo, que os significados vetados em um dado espaço floresçam em outro; o sentido não é estanque: “Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito.” (ORLANDI, 2007, p. 13). O medo de falar, em situações de censura, desperta a consciência sobre o poder da linguagem, a qual passa a ser usada de modo oblíquo, por meio da metáfora, da elipse, da reticência ou de outras estratégias discursivas.

Para Gilberto Mendonça Teles (1989, p. 17), o silêncio da *censura* faz medrar o silêncio da *cesura*, propicia aos “espaços vazios” da linguagem tornarem-se espaços de trânsito do

interdito: “No espaço escrito do texto, lê-se nas entrelinhas, inteligentemente, o signo da liberdade criadora.” Isso significa que o sentido silenciado subjaz ao discurso que figura em seu lugar. Retomando o que diz Kovadloff a respeito do silêncio da oclusão – produzido pelas palavras da prescindência e, rapidamente, preenchido pelas “palavras do costume” – observa-se que essas ocupam o lugar da palavra silenciada, cujo sentido permanece, todavia, latente.

Avançando um pouco nessa linha, e tomando o clichê como objeto, notamos que sua atuação é semelhante à das palavras do costume. O uso político do clichê como forma de minar a expressão da subjetividade e de impor uma ilusão de identidade para silenciar aspectos incômodos do real, produz uma torrente de palavras repetidas indefinidamente, tidas como verdades históricas, que tentam soterrar componentes da realidade, como, por exemplo, a desigualdade social. Nesse sentido, tanto o clichê quanto o apego à linguagem denotativa, podem ser compreendidos como processos de silenciamento.

Outra forma de silenciamento, também relacionada ao silêncio da oclusão, ao espaço atulhado de sons, diz respeito ao bloqueio da possibilidade de significar. Como o espaço do silêncio é o espaço da significação, isto é, do processo de produção de sentidos, quando não há silêncio, essa produção é ameaçada, ou mesmo bloqueada. Esse silenciamento advindo do excesso de sons não cala a palavra, mas anula seu sentido pela limitação do espaço do significar. Em seu artigo “Palavras da noite”, George Steiner (1988, p. 98) chama a atenção para o romance pornográfico, em que o excesso de detalhes e a linguagem chula, comumente confundidos com liberdade criativa, ou arte livre, são, na verdade, elementos com que os autores subvertem a privacidade do leitor ao imaginar por ele, num processo que pode ser mais pernicioso para a liberdade da literatura e, mesmo, da própria sociedade, do que a censura ou a reticência verbal:

A sensibilidade do escritor é livre quando é mais humana, quando busca apreender e reproduzir a maravilhosa variedade, complexidade e resiliência da vida por meio de palavras tão escrupulosas, tão pessoais, tão repletas do mistério da comunicação humana quanto a linguagem possa oferecer. O perfeito oposto de liberdade é o lugar-comum [...]. A literatura só é um diálogo vivo entre escritor e leitor se o escritor demonstrar um respeito duplo: pela maturidade da imaginação de seu leitor e, de um modo muito complexo, mas essencial, pela integridade, pela independência e pela força vital das personagens que cria (STEINER, 1988, p. 96).

As reflexões sobre o silenciado parecem conduzir a uma visão negativa dele, isto é, como resultado de ações arbitrárias de proibir ou limitar o dizer ou, ainda, de limitar o trânsito de sentidos pelo excesso de dizer. Nem sempre, porém, o silenciamento possui carga castradora ou censora (veja-se, por exemplo, o silêncio constitutivo), daí ser mais coerente falarmos em silenciamentos, no plural.

Embora possa haver silenciamento voluntário com o intuito de não se colocar em causa determinadas convicções – o que gera espaços de incomunicação – muitas vezes o silenciar como ato de vontade relaciona-se à recusa ou crítica do *status quo*, quando se considera que a legitimação desse *status* realiza-se também, ou principalmente, pelo código linguístico. Nesse caso, esse silêncio põe em evidência o sentido que se pretende criticar.

George Steiner (1988, p. 58), em cujo estudo *Linguagem e silêncio* também considera que o limite da linguagem demarca um momento em que a palavra é vã e que o fora da linguagem não é destituído de sentido, pelo contrário, é o lugar dos sentidos inefáveis, defende que esse limite encosta na luz, na música e no silêncio e que o fato de que “não podemos ir mais longe, porque a língua nos falha de maneira tão precisa” garante a certeza de uma divindade para além do sentido humano. Assim, luz, música e silêncio seriam vetados ao poeta porque reservados aos deuses. Steiner (2008, p. 60, grifo nosso) usa os versos “Por narrar o que vi é a voz humana / mais que *a de uma criança insuficiente*, / que ao seio da nutriz inda se afana” do “Paraíso”, de Dante, para ilustrar como, à medida que o poeta se aproxima do divino, torna-se-lhe mais difícil transpor a vivência transcendente para as palavras, pois a memória, domínio das últimas, desmorona e sua fala assemelha-se à de uma criança que ainda não domina o verbo.

Já a transcendência da palavra para a música é o horizonte perseguido pelo poema que busca libertar-se das “amarras *lineares denotativas* e determinadas pela lógica da sintaxe linguística”. Para o crítico, a civilização moderna vive uma exaustão de recursos verbais que impede que “aquilo que é inovador e penetrante o suficiente para ser dito” possa ser ouvido em meio à algaravia de palavras que caracteriza a contemporaneidade. Nesse contexto, só a música consegue ser intraduzível e, ao mesmo tempo, “de compreensão imediata” (STEINER, 1988, p. 66, grifo nosso).

A forma como Steiner relaciona luz, música e palavra remete-nos ao que Kovadloff denomina silêncio epifânico. Todavia, para Steiner, o silêncio é cessação da linguagem e da manifestação exterior da existência do espírito, cessação do dizer. Para o crítico francês, no silêncio “a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música, mas com a noite.” Ele chama silêncio à renúncia à palavra a que se opta por considerar-se que já se disse tudo; meio de recusar ou criticar aspectos da sociedade.

Essa renúncia, segundo Steiner (1988, p. 69), pode ser movida pela “exaltação da ação em detrimento da manifestação verbal”<sup>24</sup> – “a criança sonha e balbucia; o homem faz” – ou

---

<sup>24</sup> A esse respeito, Susan Sontag (1987, p. 13) considera o repúdio à arte como conduta que atesta a seriedade do artista e confere nova vitalidade à obra interrompida; seriedade, aqui, entendida como a atitude de não encarar a

pelo paradoxo segundo o qual o silêncio seria a “lógica final do discurso” (falar é dizer menos, a palavra não dita é mais rica)<sup>25</sup>. Ambos os impulsos nascem da *recusa da palavra vã*<sup>26</sup>, aquela que, em meio a um excesso de expressão que tira o brilho à linguagem, “empobrece e generaliza a singular e individual força vital da criação”. Impedido de criar sua própria linguagem, dada a natureza social da fala, o artista é impelido ao silêncio:

É uma civilização na qual a constante inflação de registros verbais desvalorizou de tal modo o ato outrora numinoso da comunicação escrita que praticamente não há como o válido e o genuinamente novo possam se fazer ouvir. [...] A proliferação da verbosidade nos estudos humanísticos, as trivialidades disfarçadas de erudição ou de reavaliação crítica ameaçam obscurecer a própria obra de arte e o exigente frescor da descoberta pessoal de que depende a verdadeira crítica. Também falamos demais, com muita facilidade, tornando comum o que é particular, aprisionando em lugares-comuns de falsa certeza aquilo que era provisório, pessoal e, portanto, vivo do lado invisível da fala. [...] Em meio a tudo o que se imprime aos borbotões, que palavras se converterão em expressão? – e onde está o silêncio necessário para que se possa ouvir essa metamorfose? (STEINER, 1988, p. 73).

As palavras de Steiner encontram eco em Orlandi (2007, p. 34) para quem, no atual contexto histórico social, sobressai a crença de que “um homem em silêncio é um homem sem sentido” e de que há necessidade de falar para fugir da ameaça à significação: “Atulha[-se] o espaço de sons e cria[-se] a ideia de silêncio como vazio, como falta.” Desse modo, há uma “urgência do dizer”; premidas por essa “ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio”, as pessoas são cotidianamente submetidas a uma “multidão de linguagens” porque têm que emitir sinais “dizíveis, visíveis, continuamente”.

Para a autora, contudo, nem sempre foi assim; houve uma “progressão histórica do silêncio para a verbalização”, de modo que a relação entre silêncio e linguagem passou de “mais silêncio” a “menos silêncio” no caminho do mito à tragédia, à filosofia e finalmente às ciências humanas e sociais: a “proliferação da verbosidade nos estudos humanísticos”, pontuada por Steiner no excerto transcrito acima. A título de exemplo, Orlandi mostra como no mito de Electra essa reconhece seu irmão Orestes pelo confronto (*agon*); na tragédia, o reconhecimento é longamente descrito: o modo como Orestes carrega a espada, a cicatriz na testa, etc. A filosofia, por seu turno, “tematiza vastamente o sentido em sua relação com o ser” e as ciências humanas

---

obra como um fim permanente para realização das ambições espirituais, mas apenas como meio “para alguma coisa que talvez só possa ser atingida pelo abandono da arte”.

<sup>25</sup> Com o que concorda Gilberto Mendonça Teles (1989, p. 15), mostrando que “há toda uma família de figuras em torno da preocupação de dizer menos para dizer mais”, entre as quais estão a preterição, o suspense, a lítotes, a elipse, a silepse, o zeugma, a reticência, entre outras.

<sup>26</sup> Aspecto do silenciamento que exploramos no romance *Passagens*, analisado no capítulo 3.

ramificam-se em diversas disciplinas, com objetos e discursos distintos “para falar dessa mesma coisa”: “Dominado pelas múltiplas metalinguagens, o fato tem de significar nas diferentes ‘explicações’, que, por sua vez, o povoam de muitos signos [...] As palavras se desdobram indefinidamente em palavras (na maior parte das vezes, ecos do mesmo, sem sair do lugar)” (ORLANDI, 2007, p. 36).

Essa inflação de registros de variadas linguagens também é acusada por Sontag (1987, p. 28), que enxerga na desmedida reprodução tecnológica e na ampla difusão da linguagem impressa e de imagens variadas, a desvalorização da linguagem nos contextos da política, da publicidade e do lazer: “À medida que o prestígio da linguagem cai, o do silêncio sobe.”

Voltando a Steiner (1988, p. 69), para ele há, ainda, outra realidade que orienta o poeta em direção ao silêncio – a crença de que a brutalidade do presente, ou a desumanidade, tenha matado a possibilidade de poesia:

Para o poeta é melhor mutilar seu próprio idioma do que conferir dignidade ao desumano [...] Se o jugo totalitário for tão eficaz a ponto de frustrar todas as oportunidades de denúncia, de sátira, então que o poeta se extinga [...]. Justamente por ser a rubrica da humanidade do poeta [...] a palavra não deveria ter vida natural, ou santuário neutro, no espaço e no tempo da brutalidade. O silêncio é uma alternativa. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não escrito. (STEINER, 1988, p. 74, grifo do autor).

Lourival Holanda (1992, p. 27) brinda, igualmente, esse aspecto do silêncio como *opção*, ao analisar a personagem Mersault, do romance *O estrangeiro*, de Albert Camus. Para Holanda, o silenciamento é forma legítima de negarem-se ou desmontarem-se estereótipos sociais, na medida em que a língua pode tornar-se “reiteração da práxis, [seu] reflexo e reprodução” e veiculadora de “mentira social”. Conforme o crítico, a postura de Mersault, embora revele uma incompetência linguística momentânea, produzida pela pressão do aparelho jurídico, realça a convenção que paralisa o indivíduo, dada a linguagem asséptica, única que tem à disposição: “No cuidado de evitar o verbo vão, Mersault cala o essencial.” (HOLANDA, 1992, p. 49), isto é, onde não cabe a palavra pessoal, só resta silenciar.

### **O silêncio na literatura**

Como visto, o silêncio é responsável pela fecundação e pelo trânsito dos sentidos. Sem ele os sentidos se exauririam, uma vez que o efeito de literalidade, dado pela função nomeadora das palavras, prevaleceria sobre a multiplicidade de sentidos. É nessa região de trânsito dos sentidos que se pode exprimir o inexprimível e, somente nela a literatura pode florescer. Maria da Conceição Hackler (1979, p. 34) explicita esse fato por meio da consideração de que existe

um intervalo entre a percepção e as palavras que a expressam e que, nesse intervalo, cruzam-se realidades mudas e faladas. Isso significa que aquilo que o poeta percebe é expresso tanto pelas palavras com que procura fazê-lo quanto pelo que não foi dito – o silêncio manifesta-se como sentido no intervalo entre as palavras:

Ao utilizar-se de palavras para criar a obra, [o discurso literário] faz com que essas palavras expressem o segredo do silêncio, constituindo o sentido além do sentido aparente, pois o valor das palavras se encontra naquilo que ocultam, apesar de que o poeta seja exatamente aquele que a elas não pode renunciar desde que, para ele, a condição de existência é vencer a ilocução. (HACKLER, 1979, p. 81)

Ainda conforme Hackler (1979, p. 82), é nessa tensão que o discurso literário exprime o indizível, sem, contudo, reduzi-lo ao dito, isto é, o discurso literário cria um vazio nas palavras (abre espaço para o mistério), presentifica o silêncio, deixando-o significar. Portanto, pode-se dizer do texto literário que sua essência repousa no não-dito.

Telles (1989, p. 13) considera o silêncio como palavra que encerra a sabedoria “do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem”. Carregando em si o sentido da língua e da linguagem, o silêncio abriga o espaço entre significante e significado, lugar do discurso literário: “espaço de possibilidades cujas margens [...] recobrem a profundidade da obra literária”.

Para Lisa Block de Behar (1994), a literatura ocorre entre um discurso e um silêncio. É a forma do pacto literário, segundo o qual as tensões do texto estabelecem-se entre um discurso autorizado e um proibido; a leitura é um processo de revelação que não chega a verbalizar-se. Brincando com o duplo sentido da palavra *secreto* em espanhol, que tanto designa um segredo quanto algo que é segregado, Behar situa no texto literário uma zona de não-ditos dos quais é impossível liberá-lo, assim como o esforço de exteriorizar essas vozes ausentes seria insensato: O que se cala, no texto literário, é o que se quer dizer, mas não se diz (BEHAR, 1994, p. 211)<sup>27</sup>. Pode-se, no máximo, discerni-las (a essas vozes), *segregá-las*: “Cada leitor o separará a seu modo, mas, definitivamente, o *secreto* do texto permanecerá reservado.” (1994, p. 215, tradução nossa)<sup>28</sup>. Assim produz-se o acontecimento literário, o livro como reserva de um mistério que não é inacessível nem incompreensível, mas que permanece no texto, guardado e em silêncio: “Direito-dever do leitor, as atribuições que lhe outorgam a indecidibilidade textual comportam

---

<sup>27</sup> *La vigencia del texto resulta de las tendencias dialécticas que se establecen entre [...] lo que se dice y lo que se calla o, mejor dicho, entre lo que se dice y lo que se quiere decir, pero que no se dice.* (BEHAR, 1994, p. 211).

<sup>28</sup> *Cada lector lo apartará a su manera pero, en definitiva, el secreto del texto quedará en reserva.* (BEHAR, 1994, p. 215)

uma proibição: *a leitura é um discurso em interdição*” (BEHAR, 1994, p. 214, grifo da autora, tradução nossa).<sup>29</sup> O texto literário assim pensado conforma-se como jogo de adivinhação no qual *aquilo que importa não é dito* – como em uma charada, em que a palavra ligada ao seu tema nunca é pronunciada.

Merleau-Ponty (2013, p. 63) estabelece as relações entre linguagem e pensamento em sua análise do silêncio na primeira, considerando, com Saussure, que os signos somente significam quando em contraste entre si. Na linguagem, devido a essa obrigatória relação entre os signos como condição do significar (o signo isolado nada significa), o sentido somente se faz presente na intersecção, ou no intervalo, entre as palavras. Assim, para ele, o sentido nem transcende nem é imanente ao signo. A imanência pressuporia cada signo com o seu sentido próprio e funcionando como espécie de advertência para que o ouvinte considerasse um determinado pensamento – o pensamento expresso por um signo em particular. A transcendência, por sua vez, ignoraria que o sentido está completamente envolvido na linguagem, e que somente manifesta-se na relação entre os signos: “a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala.”

A interação do ser humano com a linguagem, portanto, não pressupõe que se recorra a um léxico interior, fonte de puros pensamentos previamente recobertos pelas palavras. Pelo contrário, essa relação presume que o sujeito abandone-se a ela. Merleau-Ponty (2013, p. 65, grifo do autor) remarca o equívoco da ideia de que o pensamento seria um “texto original” que a linguagem (apenas) traduziria.<sup>30</sup> Um autor, por exemplo, não tem um texto prévio com que comparar seu escrito; se esse o agrada, é graças ao equilíbrio da própria linguagem, a uma “perfeição sem modelo”. Eliminada essa noção da linguagem como versão cifrada de um texto original, torna-se claro que “a ideia de uma expressão *completa* é destituída de sentido”, isso porque, a relação do sentido com a palavra não se dá ponto por ponto: “toda linguagem é alusiva, e é, se se preferir, silêncio”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> *Derecho-deber del lector, las atribuciones que le otorga la indecibilidad textual, comportan una prohibición: la lectura es un discurso en interdicción.* (BEHAR, 1994, p. 215, grifo da autora).

<sup>30</sup> Compare-se a esta afirmação de Saussure: “Para certas pessoas, a língua, reduzida a seu princípio essencial, é uma nomenclatura, vale dizer, uma lista de termos que correspondem a outras tantas coisas. [...] Tal concepção é criticável em numerosos aspectos. Supõe ideias completamente feitas, *preexistentes às palavras* [...] faz supor que o vínculo que une um nome a uma coisa constitui uma operação muito simples, o que está bem longe da verdade.” (SAUSSURE apud PAVEAU; SARFATI, 2006, p. 70, grifo nosso).

<sup>31</sup> Referindo-se a Saussure, Merleau-Ponty (2013, p. 65) menciona o exemplo da sentença em inglês “*the man I love*”, cujo sentido é tão completo quanto o da sentença em francês “*l’homme que j’aime*” (o homem **que** eu amo): o pronome relativo, em inglês, é expresso por um branco que se integra à linguagem sem ser um subentendido, simplesmente o sentido está completo sem o pronome.

O dizer não implica ajustar cada elemento do discurso a um sentido inequívoco; se assim fosse, não apenas o signo se apagaria logo, pois teria um sentido só seu, como o pensamento viveria um ciclo entre o que desejaria expressar e a formação dessa expressão a partir de uma linguagem explícita. A linguagem, diz o filósofo, é oblíqua e autônoma; quando ela significa diretamente algo, ou um pensamento, trata-se de uma capacidade secundária que deriva de seu modo de existir interior. Assim sendo, o estudioso distingue entre o uso empírico e o uso criativo da linguagem. No sentido empírico, a palavra restringe-se à chamada oportuna de um signo previamente estabelecido, enquanto o seu uso criador liberta “o sentido cativo” das coisas, é linguagem autêntica, “palavra verdadeira”: “não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 67).<sup>32</sup>

### **Uma estética do silêncio**

A ideia de uma estética silenciosa relaciona-se à negação ou à abolição da arte. Susan Sontag (1987, p. 12), recuperando os mitos inerentes às manifestações artísticas, pontua que, inicialmente, a arte era apresentada como expressão da consciência individual do artista, portanto, uma afirmação dela. Num estágio posterior, em que diferentes atividades artísticas foram reunidas sob a designação genérica de Arte (com inicial maiúscula), o mito da representação da consciência foi substituído pelo da “necessidade ou capacidade da mente para a autoalienação” – a arte deixa de ser expressão de uma consciência para ser o seu antídoto: “a arte deve tender à antiarte, à eliminação do ‘tema’ (do ‘objeto’, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio.”

Assim como para Anatol Rosenfeld (2009) um traço importante da estética moderna, a desrealização na pintura (abdicação à função essencialmente mimética do real sensível) afetou o romance graças a um (provável) espírito de época (*Zeitgeist*) unificador das manifestações culturais em contato, Sontag também enxerga, na tendência à antiarte, a manifestação de um projeto coletivo de espiritualidade<sup>33</sup> da era moderna. No entanto, para Rosenfeld, a nova estética

---

<sup>32</sup> Nesse ponto é importante salientar o sentido de “silêncio” que Merleau-Ponty atribui ao uso criador da linguagem e o sentido considerado por Jorge Vaz de Carvalho (2002, p. 42), para quem a conversação vulgar ou o discurso lógico e racionalista são equivalentes a silêncio quando confrontados com o discurso “imaginativo-onírico”. Aparentemente, Carvalho e Merleau-Ponty fazem afirmações opostas, no entanto, o filósofo francês quer significar, por silêncio, a zona de trânsito dos sentidos da linguagem, daí localizar nessa esfera o seu uso criador. Carvalho, por seu turno, embora diga “silêncio” ao referir-se ao uso empírico da língua, o faz no sentido de silenciamento, isto é, dizer algo – ou obrigar a dizer – para que outros sentidos sejam encobertos. Portanto, dentro da perspectiva que adotamos, as posições assumidas por Merleau-Ponty e por Carvalho não são excludentes, pelo contrário, são as mesmas.

<sup>33</sup> Espiritualidade é conceituado pela autora (1987, p. 11) como “planos, terminologias, noções de conduta” com que se procuram resolver as contradições inerentes à situação do homem, com vistas ao aperfeiçoamento da consciência e à transcendência.

é mais fruto de um descentramento da consciência humana como fonte absoluta de projeção da realidade, que de um projeto de abolição da arte, como considera Sontag.

Para a autora, a Arte (designação genérica das diversas artes) é a metáfora mais ativa da espiritualidade da época moderna. Esse novo lugar (a Arte), negando que a arte seja mera expressão, a institui como parte da relação dialética com a consciência e como meio de transcendência. No entanto, o caráter material da arte e a mediação (característica da época), que a torna uma percepção de segunda mão, impedem a transcendência e convertem-na em inimiga do artista. A obra de arte passa a ter, imanente, um apelo não só à própria abolição como também à da própria arte – o artista procura o lugar em que as metas de excelência no desenvolvimento de seu trabalho artístico tornam-se insignificantes e sua realização advém muito mais de seu silêncio do que da tentativa de encontrar uma voz na própria arte. Esse silêncio como término tem sentido diverso do silêncio do “artista sério”, pois configura-se como zona de meditação ou de busca de aprimoramento espiritual<sup>34</sup>.

Tome-se, por exemplo, Rimbaud. Enquanto, para Steiner, o abandono da poesia pelo poeta francês tem a ver com uma opção pela ação, para Sontag (1987, p. 14), o gesto repete o de outros “artistas sérios” que cada vez mais relutam em manter contato com o público e que buscam, pelo silêncio, libertar-se do servilismo frente ao mundo, configurado como padrão, ou mesmo oponente, algo que atua como árbitro e desvirtuador de sua obra.

No entanto, ainda conforme Sontag (1987, p. 15), o movimento em direção ao silêncio raramente é literal, as obras continuam a ser produzidas, porém, estabelecem com o público uma experiência de ininteligibilidade que também é percebida como agressão. Embora o “hábito crônico” da arte moderna de desagradar seja uma pálida participação no ideal de seriedade da arte contemporânea, não deixa de ser uma participação, ainda que contraditória, já que as obras continuam a ser produzidas e o isolamento inicial imposto pela transgressão do artista, com o passar do tempo, é vencido e a transgressão converte-se em legitimadora da obra. O ideal perseguido pela arte moderna, de ser inaceitável para o público, indica a via contrária dessa relação, a própria inaceitabilidade do público pelo artista. Apesar dessa rivalidade, há sempre um intercâmbio, ainda que mínimo, que não se pode impedir, assim como o silêncio puro não pode existir como propriedade da obra de arte nem do diálogo, mas como um seu elemento, *uma forma de discurso* (caso contrário, nem a obra de arte, nem o diálogo, poderiam existir). Uma vez que o artista, para continuar a sê-lo, não pode ser literalmente silencioso,

---

<sup>34</sup> Como já tivemos oportunidade de esclarecer, Sontag (1987, p. 13) considera *seriedade* a atitude de encarar a obra como meio “para alguma coisa que talvez só possa ser atingida pelo abandono da arte”, e não como um fim permanente para realização das ambições espirituais.

resta-lhe perseguir uma estética do silêncio, assumir uma posição mais errática que a de seus antecessores, apropriando-se das margens do espaço artístico em detrimento do seu centro. É um projeto de “empobrecimento”<sup>35</sup> da arte que não deve ser entendido como “admoestações terroristas ao público”, mas como estratégias de aprimoramento de sua experiência que “delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir, etc”; por meio da incorporação do silêncio, do vazio ou da redução da obra de arte (à inexpressão), essa experiência pode tornar-se mais imediata e sensível ou mais consciente e conceitual.

Assim como Steiner (1988) e Orlandi (2007) detectam, na atualidade, um excesso de apelos à capacidade seletora do ser humano, Sontag (1987) considera que entre a profusão de obras de arte à mercê do público, a que talvez vá beneficiar-se de uma dedicada atenção seja aquela que disser menos. A arte empobrecida, reduzida, tem mais a dizer que qualquer outra. Sontag e Steiner compartilham a visão de que a obra de arte e, especialmente a linguagem verbal, aparece, na era contemporânea, sufocada pelo peso da consciência histórica. Para o crítico francês (1988, p. 69), as “expressivas realizações do passado [parecem] pesar, de modo exaustivo, sobre as possibilidades do presente”; a palavra perdeu o brilho e assemelha-se a uma moeda longamente utilizada. Sontag (1987, p. 22) considera que a linguagem é experimentada como algo corrompido, vergado “pelo peso da acumulação histórica” e ambos concordam que manter o público em sua zona de conforto, proporcionando-lhe o que ele deseja, é criar no âmbito de uma arte sem brilho e comprometida com o já feito. O silêncio aparece como solução para os dois autores, o silêncio total, literal, para Steiner, e a arte silenciosa, visionária e a-histórica, para Sontag.

A ensaísta americana (1987, p. 35) pondera que, nesse cenário de desvalorização da linguagem – ou das linguagens, uma vez que esse desprestígio é detectado tanto nos espaços visuais quanto auditivos – muitas vezes é somente a palavra escrita que vai ao banco dos réus. Em vez da redução, o que o artista busca, nesse caso, é metamorfosear a linguagem em “algo mais solto, mais intuitivo, menos organizado e flexionado, não-linear [...] e notadamente mais loquaz”, um discurso cujo paradigma seja o do discurso oral, “com seus movimentos circulares repetitivos e sua voz essencialmente na primeira pessoa.”

Essa forma de escrita, que a autora aponta como característica das grandes narrativas em prosa modernas – presente em James Joyce, Gertrude Stein, Carlo Emilio Gadda, Samuel Beckett, entre outros – verifica-se ainda em obras das últimas décadas do século XX, período

---

<sup>35</sup> A ideia de uma arte empobrecida, ou “anêmica” é referida pela autora (1987, p. 20) tendo em vista os preceitos difundidos por artistas como Duchamp, Beckett ou Grotowski de uma arte “infrutífera, incapaz de qualquer imagem, seja ela qual for.”

em que se encaixa a produção de Teolinda Gersão. Um dos mais “importantes desenvolvimentos da estética do silêncio”, conforme Sontag (1987, p. 35), é a estratégia da literalidade e uma sua variante, a literalidade oculta, que caracterizam narrativas aparentemente herméticas, a que o leitor sente-se impelido a atribuir significados simbólicos ou alegóricos; tais narrativas, no entanto, quando examinadas, expressam significados literais, simples, em que reside sua força. Essa literalidade inesperada produz angústia semelhante àquela que se sente quando objetos familiares parecem estar fora de lugar<sup>36</sup> – o estranhamento do habitual que a poesia opera – e sinaliza para um descomprometimento com a ideia de que a arte deve necessariamente expressar algo.

Embora trace o perfil de uma arte silenciosa, Sontag (1987, p. 37) demonstra descrença na hipótese de que a arte deve perseguir o indizível ou indescritível, por considerá-la “ingenuamente a-histórica”. Para ela, o envolvimento da arte com o inefável tem motivação específica e contemporânea, relacionada ao fato de que a concepção moderna de arte vincula-a a sucessivas transgressões das convenções precedentes, o que sempre irá conferir às obras uma aura de indizibilidade.<sup>37</sup> A arte contemporânea, por essa ótica, ainda que construída com base na negação – dos paradigmas da própria arte, do público, ou de aspectos exteriores a ela, sociais, religiosos, políticos – pode ser analisada, segundo a autora (1987, p. 38), como um conjunto de aspectos formais em que cada obra indica o que pode ou não ser dito ou representado e, ao mesmo tempo em que faz isso, (ou que também pode propor tacitamente a derrubada das regras que instituem o que se pode ou não dizer ou representar), também estipula seu próprio conjunto de limites.

---

<sup>36</sup> É a sensação que temos ao ler *A cidade de Ulisses*, romance de Teolinda Gersão estudado no capítulo 4.

<sup>37</sup> Em contrapartida, Harold Bloom (2010) afirma, em *O cânone ocidental*, que a estranheza das obras, a originalidade que não pode ser assimilada nem atende expectativas, é um elemento que torna canônica uma obra.

## Capítulo 2. Fortuna crítica sobre o silêncio em Teolinda Gersão

*Cada livro é sempre entre a razão e a loucura, a palavra e o silêncio. Um pouco mais (talvez devesse dizer um pouco menos) de desespero e seria simplesmente a página vazia. (GERSÃO, 2013a, p. 8)*

### O silêncio nos jogos de palavras e na estruturação do discurso

Neste capítulo, examinamos brevemente a fortuna crítica de Teolinda Gersão no que respeita à abordagem do silêncio em sua obra. Procuramos, também, registrar o lugar nas letras portuguesas dessa que é apontada como uma “das melhores escritoras” portuguesas (MATEUS, 2012) e que se destaca como uma das vozes femininas mais inovadoras do Portugal pós-25 de abril de 1974 (ORNELAS, 2004, p. 112), tendo ajudado a promover “a emergência do feminino e [a questionar] lugares tácitos socioculturais” por meio de uma escrita que, sem pressupor um essencialismo feminino, expõe “cenas reprimidas e relegadas” pela “escrita oficial da história dos homens” e questiona “lugares prontos da cultura” (LEAL, 2007, p. 2).

Maria Alzira Seixo (2001, p. 308) destaca, na obra de Teolinda Gersão, a “temática coesa [e a] fidelidade a princípios de composição narrativa específicos [além] de uma maneira de encarar o mundo que pode ajudar a compreender o panorama mais vasto da ficção portuguesa contemporânea em que se integra.” Em relação à coesão da temática e à fidelidade aos princípios de composição narrativa, Maria Nazaré Gomes dos Santos (2005, p. 209) salienta que a recepção da obra de Gersão seja talvez a mais consensual, tanto por parte da crítica especializada quanto do leitor comum.<sup>38</sup>

Para Maria Heloísa Martins Dias (2008, p. 30), a prosa de Teolinda Gersão surge em momento histórico de Portugal em que a literatura já não precisa enfrentar e combater a realidade exterior e, por isso, o espaço da criação deve ser preenchido pela rebeldia e transgressão no seio da própria linguagem<sup>39</sup>, redundando em uma espécie de “resistência

---

<sup>38</sup> O reconhecimento de Teolinda Gersão também pode ser aferido pelos prêmios conquistados desde a estreia: Prêmio de ficção do Pen Club para os romances *O silêncio* e *O cavalo de sol*, em 1981 e 1989, respectivamente; Grande Prêmio de Romance e Novela, da Associação Portuguesa de Escritores, para o romance *A casa da cabeça de cavalo*, em 1995; Prêmio da crítica, atribuído pelo Centro Português da *Association Internationale des Critiques Littéraires*, em 1999 a *Os teclados* e, em 2001, o mesmo livro recebeu o Prêmio Fernando Namora; Grande prêmio do conto Camilo Castelo Branco, atribuído, em 2002, ao volume *Histórias de ver e andar*; Prêmio Máxima de Literatura e Prêmio de Literatura da Fundação Inês de Castro, em 2008, para *A mulher que prendeu a chuva*; *A cidade de Ulisses* recebeu, em 2012, o Prêmio Ciranda e, em 2013, o Prêmio da Fundação António Quadros; Prêmio Fernando Namora para o romance *Passagens*, em 2015. Em 2016 o conjunto da obra de Teolinda Gersão foi galardoado com o Prêmio Virgílio Ferreira, instituído pela União Europeia em 1997, com o intuito de destacar autores de Língua Portuguesa que tenham relevância no âmbito da narrativa e do ensaio.

<sup>39</sup> George Steiner (2007, p. 36) opina de forma semelhante ao apontar uma relação “estranhamente produtiva” entre criatividade e censura. Para o crítico, a literatura subversiva brota sempre, como reação, “do território da censura e da opressão”. Registramos, todavia, nossa discordância relativamente à assunção de que determinados contextos históricos não desafiam a literatura a enfrentar, ou mesmo a combater, a realidade. Uma vez que a literatura *representa* a realidade a partir do que nela é observável, os diferentes momentos históricos induzem, cremos, a diferentes formas de enfrentamento dessa realidade, mas nunca à estagnação do combate.

armada no próprio processo de criação”, desafiando-o e, ao mesmo tempo, desarticulando o texto como estratégia para que a arte permaneça em constante busca, e não em acomodação, em suas relações com a realidade. Para a autora, o contexto de liberdade redundava em dificuldade para o texto literário, no sentido de que esse deve “fazer brotar da liberdade de investimento em seus procedimentos formais uma ‘transformação subterrânea’” nascida não mais do ataque à realidade externa, mas ao “próprio meio em que o sujeito criador atua através da linguagem”. Ainda de acordo com Dias, a abertura política não pôde, no entanto, simplesmente suprimir do contexto português as marcas do longo período ditatorial: “o horror ao fascismo, o peso das convenções sociais, a alienação, o imobilismo, a marginalização do homem.” Esses elementos, presentes na ficção de Teolinda Gersão, significam, para Dias, que a força do inimigo, derrubado na prática, conserva-se “em formas simbólicas de representação, [...] onde é preciso derrubá-lo novamente” pelo poder da dramatização que o discurso literário opera: “As palavras não apenas fazem ressurgir a figura de um poder destituído, mas reencarnam em si mesmas esse poder, retrabalhando-o pela consciência que dele se apodera.”

Jorge Vaz de Carvalho (2002, p. 40) aponta dois “motivos primordiais” na ficção de Teolinda Gersão. Um deles é a tentativa das personagens femininas de estabelecer um diálogo profundo com os homens, esforço entendido pelo autor como “metonímia do empenho feminino num pacto afetivo revitalizador”. O outro é justamente aquele que se opõe ao primeiro: a recusa do homem, por medo, de participar do diálogo. Para Dias (2008, p. 103), esse esforço para estabelecer o diálogo remete à luta das personagens femininas contra a “onipotência viril” que marca os espaços onde vivem, seja a casa ou o país.

Tendo em vista o primeiro romance de Teolinda Gersão, *O silêncio* (1981), Carvalho (2002, p. 40) considera que o percurso ficcional da escritora é inaugurado como jogos “sobre as possibilidades combinatórias da língua” e de “sedução imaginativa entre autor e leitor”. O “jogo de imaginação” lançado por Lídia, personagem-narradora desse romance, tem a dupla finalidade de ajudá-la a encontrar-se a si mesma ao dar sentido a sua história pessoal, representando-a e, ao mesmo tempo, “atrair o companheiro para o diálogo amoroso, elemento fundamental da sedução”. Para o crítico, essa atividade lúdica realiza-se tanto no interior da história, em que a protagonista reorganiza o passado e procura estabelecer “um plano superior de vida afetiva”, quanto entre autor e leitor, com o primeiro procurando cativar o segundo em “sua rede de palavras, através de estruturas verbais que captem o real e renovem os processos de expressão [...]”. Para Carvalho, essa “criação regeneradora” supõe “o estímulo da leitura e a consecução de um modelo operatório inovador”.

Assim como Carvalho destaca a renovação dos processos de expressão na escrita de Teolinda Gersão, Flávio Leal (2007) entende que essa escrita encaminha-se para o que Roland Barthes conceitua como “textos escrevíveis”, que questionam o “paternal modelo representativo” e a “mímesis da representação” em oposição aos “textos legíveis” ou de “plural modesto” (LEAL, 2007, p.2) que representam “o esperado pela voz do poder e da cultura dominante ocidental” (LEAL, 2007, p. 2). Assim sendo, para Leal, o texto de Teolinda Gersão é escrevível na medida em que nele “o masculino e o feminino se debatem e se mesclam, discutindo o espaço preconcebido e estipulado do sujeito na cultura ocidental”, frustrando a “sociedade leitora dominada por um prisma masculinizado [que impõe] o silêncio autoritário às vozes do sujeito feminino em busca do seu lugar na história” (LEAL, 2007, p. 2).

Comparando as escritas de Teolinda Gersão e de Clarice Lispector, Leal (2007, p. 3) aponta, na primeira, aspectos da narrativa clariceana<sup>40</sup>, relacionados à capacidade da obra de “criar uma forma de escrita nômade” que, juntamente com “o sujeito e a história sofre a mutação típica das alegorias”; ou “promover a articulação entre escrita e leitura, provocando o leitor a agenciar sentidos”; “estabelecer complexos canais de intercomunicação entre a forma antiga de escrever (legível e de plural modesto) e o novo projeto de escrita que ela cria (em que se reatualiza e desestabiliza o sentido da verdade, da identidade e da origem do homem no mundo)”; “reinterpretar os lugares prontos do feminino e do masculino no imaginário cultural patriarcal”; ou, ainda, de apresentar ao leitor a “questão fundamental” de que o texto literário não é espelho nem da realidade nem do autor.

Esses aspectos, que também se podem apontar na escrita de Teolinda Gersão, indicam a vocação da escritora para um experimentalismo que, embora tributário das inovações trazidas pela modernidade estética a partir de meados do século XIX, trilha, inovando-o, o caminho da subversão do cânone narrativo e, principalmente, o caminho que põe em xeque a integridade, a objetividade e, mesmo, a realidade do eu. Assim, em *O silêncio*, o questionamento das bases em que se assenta a noção de realidade é levado a cabo no interior da ficção e projeta-se em direção ao leitor, espécie de duplo de Afonso no jogo de palavras realizado no romance: a “sedução imaginativa entre autor e leitor” (CARVALHO, 2002, p. 40). Porém, ainda segundo Carvalho (2002, p. 41), o leitor pode reagir de modo diverso ao de Afonso, personagem que permanece atada à “lógica dicotômica verdade-mentira” e, por esse motivo, não aceita o pacto ficcional proposto por Lídia, julgando-o “uma distorção inaceitável da verdade”.

---

<sup>40</sup> Os aspectos mencionados por Leal foram elencados por Lúcia Helena em *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*.

Da mesma forma que, diante da ameaça de incomunicabilidade, Lídia “desvia o diálogo do passatempo da conversação” – cotidiana, automática, sóbria, tranquila – “para a tensão verbal que obriga o parceiro a participar da troca de mensagens num plano superior, não autotélico” (CARVALHO, 2002, p. 40), o romance em pauta envolve o leitor na mesma tensão, convocando-o, por meio de sua estruturação formal nada convencional, a assumir papel ativo na elaboração dos sentidos. Para Zambonim (1997, p. 9, grifo nosso), os aspectos formais do romance apresentam “íntima coesão com a matéria narrada”:

[...] a fragmentação do discurso, produzida pela criação de ilhas narrativas, separadas por espaços de silêncio e formadas por parágrafos estruturados, eles também, de maneira inusitada, cujo indício maior é sua pontuação insólita [...] vistos sob a perspectiva da associação que mantêm com o mundo representado, indicam [...] o papel do artista no processo de denúncia dos estereótipos e, por conseguinte, no de *resistência* a modelos estratificados de se pensar a vida.

### **Não mais silêncio, mas silenciado: os jogos de poder na obra de Teolinda Gersão**

Carvalho (2002, p. 42) aponta, ainda, o “jogo de poder” como outra chave de leitura da obra de Teolinda Gersão. Segundo o autor, o duelo entre as personagens, que se exprime como “jogo de palavras”, caracteriza, no interior da obra, o encontro entre homem e mulher ou o embate “entre o silêncio (ou a conversação vulgar) e a palavra [...]; o discurso lógico-racionalista ou paternalista contestado pelo imaginativo-onírico; a agressão da censura combatida pela subversão do segredo.” Discorrendo sobre a estrutura do romance *O silêncio*, Zambonim (1997, p. 5) argumenta de modo similar:

A indefinição de limites que se apresenta na obra, por exemplo, quanto a fatos vividos, cenas lembradas, sonhos relatados, comportamentos assumidos, falas proferidas – obrigando constantemente o leitor a se indagar a que personagem se referem – produz um tal entrelaçamento das histórias individuais, que acabamos por admitir que o romance trata, mesmo, do silêncio produzido em qualquer tipo de relação (entre o homem e a mulher, entre a criança e o adulto, entre o patrão e o empregado, entre o professor e o aluno, entre o nativo e o estrangeiro, entre o líder religioso e os fiéis), desde que ela se estabeleça sob a forma de confronto entre seres com poderes desiguais.

Para a autora, esse confronto seria, em última instância, o existente entre opressor e oprimido e é representado, por exemplo no romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (publicado em 1982), no plano macrocontextual “entre as forças de um sistema ditatorial de governo e o povo”, e, no microcontextual, nas relações familiares, ou nas relações entre professores e alunos, patrões e empregados, entre outras.

A ideia de que a obra de Teolinda explora uma tensão entre forças é compartilhada por José N. Ornelas (2004, p. 115), para quem os romances da autora erigem-se em torno do conflito entre uma força impositiva e repressiva, geralmente representada pelo Estado, pela família, ou pelo sistema patriarcal, e outra, figurada em geral como personagem-protagonista, que procura minar o poder impositivo por meio de ações transgressivas. Jane Rodrigues dos Santos (2004) entende que, “em termos temáticos, suas obras falam de universos ficcionais nos quais desfilam personagens [...] que lutam para não serem tragados por uma ordem aprisionadora, mascarada nos aspectos mais elementares do cotidiano”; outros críticos fazem considerações semelhantes, embora, em geral, localizem o cerne desses conflitos no confronto homem-mulher ou, em termos mais amplos, entre o masculino e o feminino (COELHO, 1984; MAGALHÃES, 2002; DUARTE, 2005).

Nesse posicionamento convergente, destaca-se o fato de que a questão do silêncio ronda ambos os lados dos confrontos de que falam os críticos. Seja o silenciamento imposto pela regra, pelo autoritarismo ou pelo condicionamento histórico-social, seja a transgressão silenciosa dos condicionamentos, das normas e do autoritarismo. Ornelas (2004, p.113), por exemplo, considera *O silêncio* como uma obra que focaliza a preocupação em dar voz às mulheres e às pessoas desprovidas de direitos sociais. Para ele, a opção da personagem Afonso pelo uso objetivo – e limitado – da linguagem, em oposição à forma imaginativa proposta por Lídia, reflete sua incapacidade para questionar o real, servindo-se da linguagem unicamente para expressar a ordem social (e, a nosso ver, reforçá-la). Também, conforme Zambonim (1997, p. 17),

a conversa a que Afonso se mostra disponível (“conversemos, Lídia, tenho tanto que dizer-lhe”) é aquela em que as palavras não quebram o silêncio: perpassam a superfície das coisas “fingindo que tudo está certo, sem nada pôr em causa.” Cumpre-se com as palavras o ritual que “mascara a agressividade latente” na relação, que busca reafirmar a ordem que, tomada como pressuposto de se estar no mundo, nunca é posta em questão.

Nessa mesma linha de argumentação, Carvalho (2002, p. 44) avalia que a crise de comunicação entre Lídia e Afonso tem lugar porque Afonso centra-se “no aspecto pragmático da comunicação, eliminando os elementos e motivos e a plurissignificação”. Dessa forma, impede que proliferem as “anomalias semânticas” que geram “sentidos ambíguos ou ocultos, que fazem da linguagem figurada uma linguagem cheia de segredos, como que fingida.” Assim, Afonso toma por unívoca a “verdade lógica”, segundo a qual o conhecimento intelectual coincide absolutamente com a realidade exterior: “Destituída da comunicação emotiva, de

audácia relacional, da plurivocidade que associa linhas de pensamento e valores variados, a de Afonso é uma *fala sem paixão*” (CARVALHO, 2002, p. 44, grifo do autor).

A essa comunicação pragmática Carvalho denomina silêncio<sup>41</sup>. Para ele, as “formas do silêncio masculino” concretizam-se, no interior da obra de Teolinda Gersão, como “recusa de estabelecer comunicação, reprimindo à partida a função primária da língua” ou como “o uso platônico das palavras como mero passatempo”, recusa que mantém a personagem masculina “defendida do poder transfigurador da palavra.” (CARVALHO, 2002, p. 43).

Eduardo Prado Coelho (1984), por sua vez, no artigo “A seda do lenço”, um estudo que também focaliza o primeiro romance da autora, compara o discurso da personagem Lídia aos círculos de Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem*, cuja personagem, Joana, considera que cada acontecimento é independente e contém uma verdade que se acaba ao fim de uma situação porque é a verdade exclusiva daquele momento. No entanto, diz a personagem clariceana, é possível reinventar-se, “reinaugurar-se” a cada círculo que, como os que se veem na água, são cada vez maiores e mais envolventes. Coelho utiliza essa imagem relacionando-a (embora o círculo seja fechado) a um “modelo feminino de abertura”, em oposição à linha reta (sinal de ordenação), “forma masculina da clausura”: “[...] devagar irei pensando coisas que o mais leve movimento modifica, uma escrita sobre a água, movimentos da água” (GERSÃO apud COELHO, 1984).

A leitura de Coelho também aponta o uso pragmático que o ser masculino, representado em *O silêncio* por Afonso, faz da linguagem, em oposição ao uso criativo que transcende a realidade sensível para atingir um patamar onírico de criação verbal. Nesse sentido, autores como Carvalho (2002, p. 46) entendem o jogo ficcional empreendido por Lídia como forma de a personagem desdobrar-se entre a existência real e a “memória imaginativa”, colocando em “jogo relacional” a diversidade do eu:

Contar-se no modo ficcional é ainda mais coerente, pois, sendo a realidade fenomenológica irrecuperável, a memória fluida e o eu vário, o discurso de representação, que pertence ao universo imaginário, não anula a verdade dos fatos, enquanto lhes acrescenta o encanto dos contos. Lídia não se conta como ela-mesma outrora, mas como ela-outra imaginada.

As interpretações vistas até aqui dão conta de uma acepção negativa do silêncio, que o relaciona à incomunicabilidade, ao uso pragmático da língua (que refuta a sua componente criativa, lúdica) e a processos de cassação da palavra ao outro. Nossa tese é a de que o silêncio

---

<sup>41</sup> No âmbito deste trabalho, consideramos as situações mencionadas por Carvalho como formas de silenciamento (geradoras, portanto, de sentidos *silenciados*).

figura na literatura não apenas desses modos – que são, a nosso ver, silenciamentos – mas como meio de dizer de outro modo, ou mostrar em vez de dizer ou, ainda, não dizer o mais importante, mas fazê-lo existir por meio do discurso projetado no papel, sob cujas palavras escondem-se sentidos latentes.

### **“A força utópica do sonho”, ou o papel transgressor do insólito na obra de Teolinda Gersão**

Isabel Allegro de Magalhães (2002, p. 78), que estabelece dois eixos caracterizadores da escrita de Teolinda Gersão – denominados “o signo do gato e do cavalo” e “por virtude do muito imaginar” – explora, no segundo, o que ela chama de “a força utópica do sonho” que, a nosso ver, relaciona-se com o viés criativo da linguagem sobre o qual se tem referido até aqui (e que para os críticos mencionados opõe-se ao silêncio na medida em que entendem o elemento como castrador do diálogo. Para nós, o uso criativo da linguagem é, pelo contrário, silêncio, pois estabelece caminhos para dizer de outro modo ou para que se mostre o que não se pode dizer). Magalhães, cujo *corpus* abarca desde o romance inaugural até *Os anjos*, publicado em 2000<sup>42</sup>, recorre ao sentido etimológico da palavra utopia, (o que “não tem lugar”, mas “poderá vir a ter num espaço porvir”), para explicar que a força do sonho emana, “por um lado, de uma atenção plural a si e ao mundo” – que se traduz em uma predisposição a ouvir os recônditos do entorno, a sentir-lhe as pulsações – e, por outro lado, “de uma consciência dolorosa do estado do mundo, das relações intersubjetivas e sociais” que possibilita passar do “ato de denúncia” da realidade a “uma condição de possibilidade de mudar”.

Dias (2008, p. 34) sustenta que a obra de Teolinda “retoma o espírito revolucionário lançado pelo movimento surrealista, com seu ideário e formas de intervenção.” Para ela, a escrita da autora portuguesa define-se pelo “caráter desconcertante das imagens e analogias, as constantes metamorfoses, a convivência insólita do real e do imaginário [e] a descida vertiginosa nas potências do ser subterrâneo” e está em consonância com um projeto de

---

<sup>42</sup> A produção de Teolinda Gersão, tomada a partir de 1981, compreende os seguintes romances e volumes de contos com indicação da primeira publicação entre parênteses: *O silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (infantil, 1982), *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *O cavalo de sol* (1989), *A casa da cabeça de cavalo* (1995), *A árvore das palavras* (1997), *Os teclados* (1999), *Os anjos* (2000), *O mensageiro e outras histórias com anjos* (contos, 2003), *Histórias de ver e andar* (contos, 2003), *A mulher que prendeu a chuva* (contos, 2007), *A cidade de Ulisses* (2011), *As águas livres* (2013), *Passagens* (2014), *Prantos, amores e outros desvarios* (contos, 2016).

Anote-se que essa é a produção considerada pela crítica e pela própria autora (que refere somente esses títulos em seu site oficial). No entanto, Teolinda publicou, ainda, o volume de contos *Liliana*, em edição de autor, em 1954 (sob o nome de Teolinda Maria de Castilho Gersão); um volume de poesia intitulado *Poemas*, em 1960 (sob o nome de Teolinda Maria Gersão), e o infantil *Olá! Eu sou a Carolina: o mundo de Carolina*, em 2014, para a coleção “Meninos especiais” da editora Ramada, livro que trata do desenvolvimento cognitivo em crianças surdas e cegas.

transformação permanente por meio do qual o ser humano liberta seus poderes e com eles conspira “para reinventar os termos da realidade.” Não é gratuito, considera Dias, que o fantástico atue fortemente no papel transgressor da ficção de Teolinda: é preciso dotar o eu desse poder que lhe concede a inversão e desregramentos dos sentidos, o desafio às convenções, a subversão de sistemas e mitos e a sublevação contra as interdições.

Partindo de hipótese semelhante, a de que as protagonistas de Teolinda Gersão precisam subverter a realidade, Magalhães (2002, p. 78) identifica nelas a necessidade de “um lugar escondido ou protegido onde essa subversão possa ir germinando sem policiamento” até concretizar-se “por virtude do muito imaginar”. Assim, conforme a autora, tem-se, em *O silêncio*, a oposição entre a casa real de Afonso, rígida e organizada e a da imaginação de Lídia, casa girassol no verão e caracol no inverno; em *Os teclados* (publicado em 1999), a protagonista pinta o teclado do piano em papel para praticar às escondidas da família repressora; em *Os anjos* (publicado em 2000), a menina-narradora defende-se da censura do padre que arrancou páginas de seu almanaque, por meio da memória, lugar em que retém as histórias proibidas e em que cessava a ascendência do sacerdote; no mesmo conto, a mãe da menina consegue viver em paz um relacionamento adúltero supondo e crendo que o amante é um ser celestial (MAGALHÃES, 2002, p. 80).

O uso criativo da linguagem, que localiza o texto numa dimensão onírica, parece atingir, segundo os críticos, o ponto máximo em *Os guarda-chuvas cintilantes* (publicado em 1984). Seus comentadores atentam para o subtítulo “diário” e para a surpreendente desobediência ao paradigma anunciado pelo paratexto, a qual rompe o pacto de leitura pressuposto. Magalhães (2002, p. 73) associa a transgressão do modelo diarístico, concretizada na subversão do tempo-calendário e na “desordem” das entradas, ao simbolismo do gato, animal avesso à domesticação, ligado, em algumas culturas, à liberdade, à mulher ou a “um poder transformador”.

Enquanto Magalhães reconhece o sonho como força transformadora em *Os guarda-chuvas cintilantes* (e na obra de modo geral), Marinho (2006, p. 6) entende os episódios narrados, como, por exemplo, o da fuga com o circo, como “tentativas de evasão” ou como esforço da personagem para fugir ao real opressor. Para ela, a opressão da realidade se conecta com a inevitabilidade da morte, que a personagem que escreve o diário procura esconjurar dominando seus sonhos: “Espartilhada entre a certeza da morte e uma vida cheia de elementos perturbadores, a autora do diário confronta-se com vários elementos que indiciam e prefiguram aquela, condicionando inevitavelmente esta.”

Para Marinho (2006, p. 7), a premissa da fuga do eu para vencer a morte e a realidade aterradora constitui a poética de Teolinda Gersão, com os mesmos “temas e obsessões” se

atualizando numa obra uniforme e coerente, de que é exemplo Hortense, personagem protagonista de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, assolada por uma angústia que não consegue superar nem mesmo em sonhos; chama-nos atenção o fato de a análise de Marinho assentar-se na tese de que a linguagem é ineficaz como via de evasão do real, o que corrobora a visão de outros críticos, segundo a qual essa ineficácia desemboa no silêncio da incomunicação e da incapacidade de expressão:

Hortense sabe bem que uma certa falsidade do real, cuja verdadeira essência escapa ao sujeito, está conjugada com a ineficácia das palavras que são incapazes de o modificar, porque são sempre e apenas a representação convencional de algo definitivamente ausente. (MARINHO, 2006, p. 14).

Ainda acerca do tema do sonho e da evasão da realidade angustiante, Carvalho (2002, p. 47) assevera que o “discurso onírico” na obra de Teolinda Gersão é uma afirmação contra o universo masculino<sup>43</sup>, limitado pelo “conhecimento adquirido através da percepção sensorial, da inteligência lógica e da razão prática.” Esse discurso é uma “aventura” da “mente feminina” por universos possíveis por meio dos quais ela “apreende a realidade essencial e os seus fundamentos para poder agir sobre a realidade exterior, absurda, deprimente, insatisfatória [...]”, buscando ir além da “aparência totalitária das coisas” e concebendo, por meio da consciência imaginante, um futuro alternativo que exceda a realidade asfíxiante:

Nesse sentido, não se trata de uma evasão defensiva em relação aos *espaços-tempos* pretérito e presente, não é um refúgio de sonolência apassivante em que o ser declina, mas o dinamismo prospectivo do discurso crítico que, identificando toda a enfermidade, se determina a combatê-la e superá-la, procurando novas vias existenciais (CARVALHO, 2002, p. 48).

A concepção da obra de Teolinda Gersão como portadora de um discurso crítico determinado a combater os problemas da existência decorre da tese do autor sobre os jogos de poder que perpassam os escritos da autora, consubstanciados na luta da palavra contra o silêncio<sup>44</sup>. Essa tese vai ao encontro do que propõe Maria Thereza Martinho Zambonim (2002), para quem são “silenciamentos” os procedimentos do regime ditatorial tolhedores da liberdade de expressão. Nessa visada, Zambonim (2002) afirma, sobre o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*: “Entendido como história de silenciamentos, o romance apresenta [...] uma

---

<sup>43</sup> Ornelas (2004, p. 115, tradução nossa) argumenta no mesmo sentido: “Como é possível que ela escreva sobre seu mundo, sentimentos e pensamentos em uma linguagem centrada no universo masculino, a qual ela sente como estrangeira?” (“*How can she write her world, feelings, and thoughts in a male-centered language that feels foreign to her?*”).

<sup>44</sup> Conforme mencionado, Carvalho (2002) chama silêncio ao uso pragmático, não criativo, da linguagem, associando esse uso, majoritariamente, às personagens masculinas na obra de Teolinda Gersão.

contraface, a que conta a resistência ao silêncio que se impõe [...]”. Entendimento similar ao de Ornelas (2004, p. 115, grifo nosso), para quem a narrativa do segundo romance de Teolinda erige-se sobre a tensão entre a visão de mundo impositiva da personagem O.S.<sup>45</sup> e a de seus adversários, entre os quais estão as personagens Hortense e seu marido Horácio. Para o pesquisador, é somente após a revolução de abril de 1974 que Hortense “tem a oportunidade de inventar um novo mundo por meio de suas próprias palavras” (ORNELAS, 2004, p. 115, tradução nossa).<sup>46</sup>

Aqui cabe observar que, a despeito de o romance em questão referir-se a um período específico da história de Portugal, não se trata de uma obra datada. Conforme argumenta Zambonim (2002), a abordagem do “poder como processo” e como algo constantemente em produção, permite ao leitor “vivenciar uma práxis de silenciamento” que transcende a situação datada e ilumina o *ethos* da nossa cultura. A leitura de Ornelas (2004, p. 115, tradução nossa) corrobora esse entendimento, na medida em que considera que, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, assim como em *O silêncio*, há o embate entre personagens que apoiam a estrutura sócio-política repressiva – contexto que pode transcender limites cronológicos – e aqueles “cujas ações não somente se opõem [àquela estrutura] como também são a base para a construção de um espaço liberal e alternativo”<sup>47</sup>.

Apoiada nos conceitos althusserianos de aparelhos repressivos e aparelhos ideológicos do Estado, bem como na noção proposta por Marilena Chauí de ideologia como um conjunto de regras e prescrições que objetivam manter os ideais e valores da classe dominante acima de questionamentos, inculcando nos indivíduos da sociedade a ideia de uma identidade nacional que os aliena da consciência acerca da divisão social em que se encontram, Zambonim (2002) mostra como, na família de Hortense, reinava um clima policialesco, imposto pelo pai, a cuja voz todos tinham que fazer eco, concordando com seu discurso ideológico. Nesse “simulacro de vozes”, Hortense reconhece como única a voz de O.S. Para Zambonim, “a linguagem dos que mantêm o pacto silencioso de preservar [...] as ideias e valores e as regras de conduta responsáveis pela organização social [...] é articulada em torno de clichês [...]”: impõe-se uma “cegueira” ideológica pela “força dos estereótipos linguísticos” que impede à classe dominada

---

<sup>45</sup> Provável referência a Oliveira Salazar, primeiro-ministro à frente da ditadura em Portugal de 1932 a 1968.

<sup>46</sup> “*Eventually victorious after the 1974 Portuguese revolution, Hortense is given the opportunity to invent a new world through her own words*”.

<sup>47</sup> “*Similarly, both novels feature characters whose actions support the repressive sociopolitical structure and those whose actions not only oppose it but also are the basis for the construction of a liberating and alternative space.*”

“assumir-se como sujeito do discurso que enuncia”, perpetuando a dominação. Esse empréstimo alienador da fala alheia, prossegue Zambonim, reprime o que seria a fala subjetiva e produz um silêncio “que se oculta sob a aparência da fala livre e consciente”.

Zambonim demonstra como a fala de Hortense imiscui-se à do poder, minando-a ao desnudar-lhe as contradições. A postura da personagem faz silenciar as vozes “que difundem e confirmam modelos”, mas o silenciamento realiza-se de modo singular: o “distanciamento irônico” da personagem a torna “surda” aos clichês que ouve. Para Carvalho (2002, p. 43), “a censura, a repressão, a falsidade do cosmo político contaminavam os modelos comportamentais e as relações humanas”, marcadas por “silêncios e interditos que se sobrepunham ao diálogo”. Assim, se a dominação se faz também pela linguagem, é por essa via que se procura suplantá-la. Se, de um lado, as personagens de Teolinda Gersão lidam com a censura como “forma explícita e radicalmente violenta de interdição do discurso”, de outro, o domínio também ocorre de forma sub-reptícia. É ainda Carvalho (2002, p. 43) quem aponta outra “forma de silêncio masculino” com que se procura minar a oposição ao sistema repressivo, “a substituição da prepotência ostensiva pela ironia de condescendência paternalista”, desprezando, assim, a comunicação pela palavra bem como o interlocutor que dela procura se valer, além de desvalorizar o “interesse criativo”:

O paternalismo exhibe a pretensa superioridade intelectual como poder de arma e humilhação, implicando a imaturidade da [pessoa] visada para emitir opiniões sensatas, idôneas, atendíveis, inibe-as como nescidades vergonhosas para levá-la a abdicar do juízo próprio, da sua expressão original (“você é tão criativa, por que razão não pinta também de verde o peixe do jantar”)<sup>48</sup>, alienando-a em favor do senhor exclusivo do *logos*. (CARVALHO, 2002, p. 43).

Essa oposição aos jogos de força que, no interior da ficção de Teolinda Gersão, realiza-se como linguagem e silêncio, ocorre em *A casa da cabeça de cavalo* (1995) – para Eduardo Prado Coelho (1997), o melhor livro da escritora até então – na forma de histórias contadas pelos antigos habitantes, no intuito de vencerem a finitude da morte. Como já estão todos mortos, o fim a que se quer escapar é aquele prefigurado no esquecimento, a ideia de não existir no porvir. Para Ornelas (2004, p. 117), o romance conduz-se pela via da tematização da escrita como forma de driblar a total perda de memória que significaria a morte. Já Marinho (2006, p. 39), entende que o fato de as personagens narrarem histórias do tempo em que eram vivos ou mesmo anteriores a eles, anula o tempo cronológico e as ideias de morte e de irreversibilidade

---

<sup>48</sup> Trata-se de uma fala de Afonso, personagem de *O silêncio*, para sua companheira, Lídia.

e é através da palavra que eles conseguem retardar o processo de desintegração total. Magalhães (2002, p. 77) considera que a contação de histórias pelos mortos dá “vida a um universo esvaído pelo correr do tempo”, inscrevendo no futuro “memórias, tradições, hábitos, ritos e crenças, há muito esquecidos e já sem espaço nas sociedades tecnológicas.”

O estratagema das personagens mortas de *A casa da cabeça de cavalo* condiz, segundo Carvalho (2002, p. 45, grifos do autor), com a fórmula há muito encontrada pelos vivos, isto é, contar histórias como forma de encontrar “uma referência de solidariedade”:

Contar sequências de eventos temporalmente marcados afirma-se, pois, como modelo *aleatório* de passar acompanhado a nova dimensão existencial, enquanto, circulando, os discursos reconstróem verbalmente a Casa. Transmitissem objetivamente o que conheceram ou contaminassem os relatos de subjetividade, “Não tinha importância se aqui e ali inventassem”<sup>49</sup>: sendo a atividade especialmente *lúdica*, o contar distancia-se do ponto de vista unívoco e, ao patrimônio dos saberes, junta o valor criativo da imaginação. [...] Falar das coisas comuns é uma estratégia aprendida em antiquíssimos serões, ou nos primórdios da literatura oral, contra a ameaça da dispersão, isolamento e desamparo.

As interpretações do romance *A casa da cabeça de cavalo* apontam para o silêncio que habita os bastidores da história narrada – a dos narradores mortos – e os múltiplos sentidos que esse silêncio pode assumir, como, por exemplo, a luta contra o desaparecimento prefigurado na morte ou a morte como metáfora da perda de memória e a contação de histórias como metáfora do existir após a morte por meio da escrita. Essas interpretações mostram que há discursos emitidos de outra forma, isto é, diz-se uma coisa para significar outra, que é um dos modos de existir do silêncio.

Em *Os anjos* (publicado em 2000), a concessão da voz narrativa a uma criança produz, conforme Santos (2004), o efeito de abrir mão de olhares totalizantes, tanto em termos ideológicos quanto discursivos, uma vez que a criança precisa se esforçar para compreender o mundo adulto, mas esbarra em seus interditos; produz, também, o efeito de preencher as lacunas criadas por tais interditos com imaginação e sonhos, arrastando o leitor para o jogo de decifrações. Já em *O cavalo de sol* (publicado em 1989), o “jogo de pontos de vista” marcado pelo uso de verbos *dicendi* (“disse Vitória” ou “disse Jerônimo”) dá relevo à incomunicabilidade, uma vez que o que dizem as personagens

[...] não tem sonoridade ou destinatário imediato, cada personagem exprime, para nenhuma outra, senão para nós leitores, a visão pessoal dos acontecimentos [...]: as vozes não estabelecem o diálogo, são expressão

---

<sup>49</sup> Trata-se da fala de uma das personagens de *A casa da cabeça de cavalo*.

solitária de indivíduos, dramatizam uma sucessão de monólogos. (CARVALHO, 2002, p. 42).

Em *Os teclados* (publicado em 1999), a relação entre música e escrita é também uma relação entre silêncio e palavra, que Magalhães (2002) aponta por meio deste fragmento retirado do livro em questão: “[na escrita] havia como na música uma liberdade e um determinismo – a última frase de um romance, por exemplo, estava já contida na primeira. Era o tom que decidia tudo” (GERSÃO, 2012, p. 39). Ornelas (2004, p. 115, tradução nossa) entende que a crise da personagem Júlia, protagonista desse romance, vem de sua percepção de que vive em um mundo de “silêncio e nada” a que somente poderá transcender por via de sua música:

Num certo sentido a música desempenha o mesmo papel em *Os teclados* que a escrita desempenhou em outros trabalhos escritos por Gersão: a música, assim como a escrita, impede o mundo de mergulhar no caos, além de preservar a memória. [...] No entanto, é também por meio das palavras que Júlia – e Gersão – pode expressar a ideia de que a música estrutura e governa o universo. Portanto, música e escrita são correlativas.<sup>50</sup>

### **O silêncio pressentido**

Em outros livros da autora, é também a estrutura do texto que faz pressentir o silêncio, embora esse elemento nem sempre seja diretamente mencionado pelos críticos. Carlos Reis, em 1997, resenhando o então recém-publicado *A árvore das palavras*, afirma que o parágrafo de abertura do romance (transcrito abaixo) descreve um “lugar estratégico onde se instalam sentidos e comportamentos que a narrativa vai aprofundar”, demonstrando como o olhar da personagem-narradora deixa entrever que se trata de um romance de espaços e de sentidos, cuja apreensão depende de uma sensibilidade à sua “exuberância”. Inara de Oliveira Rodrigues (2006, p. 61), analisando o mesmo romance sob o ponto de vista das relações entre colonizador e colonizados, afirma que o simplismo dos binarismos que figuram na narrativa – luz/treva, amor/ódio, vida/morte – é ultrapassado pela estrutura do texto, que descortina uma rede complexa de sentidos na trama associando-os ao modo como os registros da infância são vivenciados por Gita a partir de seus próprios sentidos (visão, tato, olfato). É interessante que ambos os autores utilizam o mesmo excerto do livro, isto é, o primeiro parágrafo para mostrarem a relação da protagonista com a terra africana, metonímia da própria relação entre colônia e metrópole. As leituras de ambos deixam entrever o silêncio na construção discursiva

---

<sup>50</sup> “In a sense, music plays the same role in *Os teclados* that writing has played in some of the other works written by Gersão: music, like writing, prevents the world from falling into chaos, and it also preserves memory. [...] However, it is also through words that Júlia – and Gersão – can express the idea that music structures and governs the universe. Thus, music and writing are correlated.”

(ainda que a ele não se refiram), na medida em que os liames entre a vida da menina e os aspectos políticos da colonização vão-se tecendo no romance *sem palavras diretas*; esses nexos, a princípio invisíveis, iluminam-se com a análise, destacando-se, por essa via, o silêncio como espaço de circulação de sentidos na obra:

Ao quintal chegava-se através da porta estreita da cozinha. E se é verdade que a cozinha era escura, nem por isso se deixavam de ver os objectos, as panelas de alumínio e as gordas caçarolas, os púcaros e as tigelas de esmalte, o fogão esbranquiçado, de bocas de latão, a grande mesa com tampo de pedra onde havia sempre alguma louça esquecida. Mas sobre isso passava-se de largo, sem realmente olhar, corria-se em direcção ao quintal, como se se fosse sugado pela luz, cambaleava-se, transpondo a porta, porque se ficava cego por instantes, apenas o cheiro e o calor nos guiavam, nos primeiros passos – o cheiro a terra, a erva, a fruta demasiado madura – chegando até nós no vento morno, como um bafo de animal vivo. (GERSÃO, 2004, p. 9).

Analisando o universo ficcional de Teolinda Gersão, Dias (2008, p. 46) afirma que suas personagens, motivadas pela percepção de si mesmas, exercitam um ponto de vista que lhes permite acompanhar as manifestações de sua subjetividade e, também, a realidade exterior contra a qual suas vidas se recortam, isto é “o mundo dos objetos domésticos, os ritmos da casa, as relações amorosas, os rituais de um povo, a atuação do poder político, a força das instituições.”

Assim como Inara de Oliveira Rodrigues (2006), Reis (1997) também identifica confrontos na construção do espaço africano em *A árvore das palavras*, como aquele entre os pontos de vista de Gita, a protagonista, e de Amélia, sua mãe. Para ele, o olhar de Amélia, que representa “a outra face” da colonização, isto é, a dos “colonizados brancos”, insinua na ficção “a memória de outro cenário, incluindo-se nesse as tensões individual e subjetivamente vividas.” Por meio de “imagens pluralizadas e mesmo fragmentárias de um espaço que [...] não é um, mas vários”, Reis considera que o romance evita tanto o risco de limitar-se a uma visão europeia da África, como o de representar o estereótipo de uma África folclórica e idílica.

Essa visão é compartilhada por Suzan Bozkurt (2011), para quem a escrita de Teolinda Gersão suspende os parâmetros da tradição narrativa constituída por um sistema binário e advoga um constante questionamento da normatividade social e cultural até um ponto em que incontáveis variações de pensamento são possíveis. Maria Alzira Seixo (2012, p. 23, grifos nossos) demonstra afinidade com esse ponto de vista. Em resenha de *A cidade de Ulisses* (publicado em 2011), afirma que o romance “percorre, *sem maniqueísmos*, sentidos controversos de problemáticas da Viagem, Alteridade, Exposição” e salienta que a narrativa,

múltipla e original, utiliza-se de estratégias cuja complexidade consiste em uma tendência à autodissimulação:

O saber oficial de que Teolinda dá provas (construção em trama cerrada de sucessos, que o tipo de escrita, *na aparência desenvolto*, e a relação com o real, *a pender para a representação do mundo, tendem a camuflar*) alia-se a um espírito profundamente conhecedor (em forte apego ao saber e à experiência) para desembocar em forma ficcional aberta, num texto de caráter original (inaugural) que pode fazer História entre nós.

Dias ([201-]) aponta, no mesmo romance analisado por Seixo, uma estratégia narrativa que espelha a predileção da personagem Cecília, protagonista ao lado do narrador, pela técnica artística da colagem (ela é artista plástica), por fragmentos ou pedaços que precisam ser juntados. Segundo Dias, essa tessitura se destaca “tanto no gosto da personagem quanto na estrutura da narrativa”, criando-se “uma homologia entre o espaço geográfico, Lisboa, ‘uma cidade feita de pedaços’, e o próprio romance, colagem de observações, citações, discursos distintos, cartas, dados históricos [...]”.

Essas análises salientam a predominância de uma escrita que convoca o leitor a participar na busca de sentidos, uma vez que se caracteriza pela submissão dos nexos entre suas partes ao silêncio, seja ele advindo da ocultação de informações, seja da subversão das categorias narrativas (em geral do tempo, do espaço, da focalização, ou do narrador). Voltando a Zambonim (1997, p. 101) e sua análise de *O silêncio*, vemos que a autora demonstra como a escrita dessa obra obriga o leitor a reordenar o lido, uma vez que sugere a continuidade entre seus blocos narrativos pela manutenção de uma das categorias – do tema, do espaço ou da personagem – para, em seguida, desfazer a sugestão pela alteração inopinada de outra categoria, estratégia que mantém o leitor em permanente expectativa quanto ao encaminhamento das unidades do romance.

Ainda são incipientes os estudos sobre a produção mais recente de Teolinda Gersão especialmente no tocante à investigação do silêncio. Já em relação à produção que vai da estreia até a publicação de *Os anjos*, há, como se procurou mostrar neste capítulo, uma movimentação da crítica em torno desse tema, ainda que, de modo geral, as formas pragmáticas do silêncio, isto é, o interdito ou o não dito, sejam as mais analisadas pelos comentadores, como a incomunicação, a falta de diálogo ou a repressão do Estado, da família ou de outro aparelho repressivo ou ideológico. Carvalho (2002) e Zambonim (1997; 2002), porém, detêm sua leitura sobre uma forma mais abstrata de silêncio – o uso objetivo da linguagem, que recusa os processos criativos e imaginativos. Para o primeiro (2002, p. 44), esse uso pragmático configura-se como silêncio na medida em que reproduz os conhecimentos adquiridos

diretamente da realidade sensível, expressando-a tal e qual ela aparenta ser. É, portanto, um uso limitado que impede questionamentos, opiniões contrárias ou o trânsito de sentidos que o uso criativo, figurado, da língua produz, fundamentais para o diálogo em sua acepção mais profunda. Daí o autor sustentar que o fato de a personagem Lídia, de *O silêncio*, contar a história de sua infância como se narrasse uma ficção não seja apenas para reorganizar o sentido de sua trajetória, mas para atrair o companheiro para o diálogo amoroso. Essa forma lúdica de contar, que consiste na “dissimulação da realidade e simulação de uma outra”, converte-se em estratégia para captar a atenção de Afonso que recusa a conversação não-pragmática: refugiada na ficção, ela não pode ser acusada nem de mentir nem de brincar com o sentido ambíguo das palavras. Dessa forma, a linguagem fornece os ardis para burlar o silenciamento que a sufoca. É a mesma lógica das histórias de *A casa da cabeça de cavalo*, embora lá o silêncio a ser banido seja outro, o do esquecimento, da perda de memória e da morte; contra ele, porém, idêntica estratégia: transformar a vivência passada em discurso, ainda que inventado, como salienta um dos defuntos-narradores. Assim, reconstrói-se verbalmente a Casa onde as personagens viveram.

Por seu turno, Zambonim (1997, p. 67) considera que a linguagem daqueles que sustentam o pacto silencioso de manter inquestionáveis os princípios que regem a organização social em que estão inseridos – ideias, valores, normas, regras de conduta – é estruturada em torno de clichês, “estratificação da maneira de ver o mundo da qual decorre o sistema em que [se] desfrutam os privilégios de classe dominante.” Tal estratificação, para a autora, é uma cegueira que se impõe à classe dominada, impedindo-a de assumir-se como sujeito do discurso que enuncia, processo de que depende a classe dominante para manter-se no poder e que redundando em um silenciamento perigoso, pois oculta-se “sob a aparência da fala livre e consciente.” Além disso, Zambonim mapeia os silenciamentos da escrita ao indicar a diluição dos nexos entre as ilhas narrativas que obrigam o leitor a, constantemente, reordenar o já lido e a perseguir os sentidos necessários para o entendimento do texto que tem diante de si.

Essas leituras colocam em relevo o poder criador da palavra. A possibilidade de inventar mundos novos, completamente díspares da realidade empírica existe, e só existe, no interior da linguagem usada de modo imaginativo. Quando Marinho (2006, p. 14) afirma que a personagem Hortense, de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* sabe da “incapacidade” das palavras para modificar o real – porque as palavras “são sempre e apenas a representação convencional de algo definitivamente ausente” – embora tenha razão a respeito de o signo ocupar o lugar de uma ausência, parece-lhe escapar que a transformação do mundo almejada pelas personagens de Teolinda Gersão tem lugar no interior da ficção. A ausência representada pela palavra torna-se

presença e vive em plenitude enquanto discurso. Se o real empírico não pode ser modificado pela palavra empregada no sentido estrito, seu uso imaginativo pode criar universos que incitam reflexões capazes de modificar o olhar sobre esse real. Sendo o olhar condicionante da forma de se estar no mundo, a ficção, em última análise, como uso da linguagem que visa a transcender o real, carrega consigo um poder renovador.

O real intangível e imutável, porque feito de condicionamentos históricos, verdades e regras cristalizadas, configura-se como uma forma perniciosa de silêncio. Contudo, quando, no interior da linguagem, onde tudo é possível, qualquer desses condicionamentos é posto em xeque, a reverberação do discurso na mente do leitor produz um efeito que é uma forma de burlar o estatuto; estando perpetuado pela escrita vence, ainda, outras formas de silêncio – a morte, a passagem do tempo, o esquecimento – e pode ser indefinidamente atualizado a cada leitura.

Nesse sentido, concordamos com Dias (2008, p. 200), para quem o texto de Teolinda converte-se em escrita “que redimensiona as imagens de que se alimenta a tradição”, tendo em vista que o espaço exterior apresenta-se aos seres como “peso histórico e ético”, a impor-lhes “conteúdos oficiais consagrados.” A estratégia do sujeito para manifestar sua recusa “dos códigos totalitários impostos pelo mundo moderno” é entregar-se “aos poderes ilimitados da palavra”, aceitando sua capacidade de recriar-se continuamente pela escrita.

### Capítulo 3. O silêncio nas histórias de Teolinda Gersão

*A literatura e a poesia são sobretudo um trabalho de estruturação de um olhar sobre o mundo e depois a colocação desse olhar sob a forma de linguagem. Uma linguagem que não se limite a contar factos (isso, lá está, é o que fazem os media) mas que dê a ver o invisível através do visível. Isto não é uma questão de rejeitar o realismo mas sim da forma como se pode dar a ver esse realismo. Não há certamente escritor mais realista que o Beckett e no entanto olhe-se para a linguagem dos livros dele...* (BARRENTO, 2016a).

#### Primeiros livros

Neste capítulo, percorremos alguns romances de Teolinda Gersão para falar sobre a presença do silêncio nas histórias, verbalmente referido (por meio de frases como “cale-se”, “não te contei”, “isso tu não sabias”, “sufocar as vozes e reduzi-las ao silêncio”, “fiquei proibida de lhe falar”, “não parei nem falei com ele”), e no discurso, em que ele pode estar presente como implícito, como algo não dito ou dito de outra maneira, isto é, como silêncio constitutivo.

Uma forma de silêncio que sobressai nas histórias da autora relaciona-se à incomunicação, à inaptidão para o diálogo ou à recusa a ele. Nesse contexto, os discursos enfatizam não-ditos entre personagens ou a opção de uma personagem – geralmente a mais forte na relação de poder que se estabelece entre elas – pela primazia do uso denotativo da linguagem, silenciando, por conseguinte, sentidos associados ao uso criativo da língua. Dir-se-ia um uso pragmático da linguagem, que deixa de lado, tanto quanto possível, as conotações. Em *O silêncio*, Lídia, a protagonista, incomodada com a ausência emocional e com a indisponibilidade para a troca dialógica de Afonso, provoca: “[...] quem estiver disposto a escutar os outros ponha na lapela uma pequena orelha verde”. O companheiro, no entanto, recusa a metáfora, deslocando-a para o mundo concreto: “imagine o que irá ganhar o primeiro fabricante de orelhas verdes” (GERSÃO, 1995, p. 40).

Maria Tereza Martinho Zambonim (1997) estudou o silêncio nesse romance e em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, evidenciando sua presença na diegese<sup>51</sup> e no discurso. Por essa razão, não nos deteremos nessas obras, uma vez que foram suficientemente exploradas por Zambonim no que concerne ao tema desta tese. A autora centraliza sua análise no silêncio decorrente do confronto entre pessoas com poderes desiguais, isto é, “resultado do enfrentamento entre [...] formas distintas de estar no mundo, que buscam, cada uma à sua maneira, se sobrepor à outra” – seja nas relações pessoais, como em *O silêncio* ou pela via dos mecanismos repressivos do Estado e de instituições como a família e a escola, tema central em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*.

---

<sup>51</sup> A realidade da narrativa, o mundo (ficcional) narrado (REIS; LOPES, 1988, p. 26).

Zambonim (1997, p. 9) procura sintonizar esses silêncios, isto é, “reconhecer sua presença” em situações em que é verbalmente referido ou “em que é produzido pelo modo como foram estruturados os universos narrativos.” Em relação à última situação, Zambonim aponta as subversões ao cânone narrativo levadas a cabo nos dois romances (como, por exemplo, a quebra da linearidade temporal ou a suspensão do nexos entre as partes que compõem o discurso), como geradoras de silêncio, uma vez que, por via desses procedimentos, algo sempre fica por dizer, impondo ao leitor a constante reelaboração do já lido. Segundo a autora, os afrontamentos ao cânone, perfeitamente alinhados à matéria narrada, constituem tentativa de fuga do próprio artista (no caso, a escritora) aos estereótipos da linguagem (da mesma forma que, na história, personagens em atitude de resistência ao aparelho repressivo procuram fugir à linguagem-clichê com que se procura silenciar a subjetividade do locutor, e ao estereótipo, “figura principal” que enforma e perpetua determinados sistemas sociais). Assim, Zambonim salienta a “íntima coesão” entre a história e o discurso fragmentário, organizado em “ilhas narrativas” separadas entre si por *espaços de silêncio* e formadas por parágrafos “estruturados de maneira inusitada, cujo indício maior é a sua pontuação insólita”.

No entanto, enquanto para a autora em questão o silêncio sintonizado nos dois romances estudados por ela reflete “a crise da linguagem” pois tais romances focalizam, a seu ver, os mecanismos que produzem “o silenciamento das pessoas, presente não somente quando estão caladas, mas também quando elas falam”<sup>52</sup>, nossa tese é a de que o silêncio na obra de Teolinda – inclusive nos romances do *corpus* do estudo de Zambonim – atua como produtor de sentidos não porque há uma crise da linguagem, mas porque a limitação da expressão é inerente à língua ou porque a língua simplesmente não pode existir sem o silêncio, que a completa.

Ressalta da obra em pauta o confronto entre personagens que buscam estabelecer uma aparente normalidade cotidiana, por meio da qual procuram mascarar desajustes que perpassam contextos individuais e sociais, e personagens que resistem, pelo confronto direto ou pela ação silenciosa, à ordem imposta. Veja-se este exemplo, retirado de *O silêncio*:

A luta dela com a casa, as coisas vivas, espalhadas, que ela trouxera consigo e no começo andavam livres, soltas, contas de colar, folhas, pedras, postais escritos, pontas de lã, bolas de vidro, coisas que, aos poucos, foram sendo arrumadas, *soterradas pela casa*, que as não aceitara nunca, porque destruíam a sua ordem antiga. (GERSÃO, 1995, p. 60, grifo nosso).

---

<sup>52</sup> Nesse último caso a autora ressalta que as pessoas vivem a ilusão de gozar a liberdade por fazerem uso da palavra quando estão apenas “veiculando um discurso que não é o seu” (ZAMBONIM, 1997, p. 179).

Nessas situações, o silêncio atua de modo essencial, seja na construção dos universos narrados – em que ele é capitalizado tanto por personagens que oprimem quanto por personagens que resistem à opressão – seja na estruturação dos discursos, absolutamente coerente com os silêncios da diegese.

Nos três romances iniciais (*O silêncio*, de 1981; *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982 e *Os guarda-chuvas cintilantes*, de 1984<sup>53</sup>), nos quais também se flagra o confronto ordem x resistência, a *estruturação fragmentária do discurso* reflete o caos e a insegurança percebidos pelas personagens que resistem e denunciam o que, sob a ordem imposta, se esconde. Vejam-se exemplos extraídos de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*:

[...] desceria de roldão a escada e iria embora, deixando para trás a recordação de si como uma casca vazia, porque *tudo ali era opressivo e sufocante*, viu olhando em volta, e todos estavam *mentindo para manter a todo custo uma ordem falsa* [...] (GERSÃO, 1982, p. 93, grifos nossos).

Além de verbalmente referida, a percepção da personagem é expressa em parágrafos que se iniciam por letra minúscula e terminam, por vezes, com vírgula, denunciando interrupções abruptas, e estruturado em orações predominantemente coordenadas, encadeadas e separadas por vírgulas que instauram pausas na leitura, mas não dissimulam o caos mental da personagem:

ao fundo do corredor as pessoas sentadas à mesa de jantar, encostadas ao alto espaldar das cadeiras, Celeste segurando à esquerda com uma só mão as travessas que Rosa enfeitara na cozinha, ela [Hortense, a protagonista] via-se reflectida nas portas da cristaleira, o rosto dividido pelos losangos de espelho, nenhum suficientemente grande para espelhá-la toda, divertia-se a olhar os pedaços [...] se voltasse um pouco mais a cabeça a boca aparecia, enorme, [...] um pequeno animal herbívoro, carnívoro, comendo, devorando todas as travessas de comida e no mesmo instante crescendo, e de repente pronto a dar o salto e ir embora – apenas adiará, uma noite e outra noite, mas agora que comera tudo e alcançara o seu tamanho natural ir-se-ia embora [...] desceria as escadas e não voltaria nunca mais, porque o mundo a esperava lá fora, ela ouvia distintamente o seu ruído se voltasse para a rua a gigantesca orelha cor-de-rosa do espelho, ouvia os carros passar [...] ouvia-os passar crispada de expectativa, (GERSÃO, 1982, p. 92).

Na estruturação do excerto acima verifica-se a fragmentação da personagem, metaforizada no discurso pela referência ao espelho que não a reflete por inteiro, mas em múltiplos losangos (observe-se a ação do silêncio constitutivo na geração desse sentido de fragmentação da personagem), e o clima opressivo que ela pressente e denuncia ao expressar o

---

<sup>53</sup> Em 1982, TG publicou o livro infantil *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado*; este estudo contempla somente a ficção da autora dirigida ao público adulto.

desejo de crescer (para livrar-se da autoridade do pai) e ir embora. As orações coordenadas fragmentam o discurso, repercutindo, também na estrutura, a fragmentação da personagem que é verbalmente referida por meio da metáfora do espelho. Ao mesmo tempo, essa forma do discurso evidencia, sem palavras, a percepção da personagem em relação à ordenação (artificial, forçada) do ambiente: tudo em seus devidos lugares, com empregados para servir às pessoas “importantes”. Aqui, verificamos o silêncio constitutivo, pois essa interpretação refere-se à forma do texto, no qual figura um discurso *outro* e não esse que procuramos traduzir por meio de palavras (cujo sentido o discurso eleito deveria silenciar).

Hortense imagina-se um pequeno animal para negar sua filiação a essas pessoas, cuja ideologia repudia e à ordenação burguesa e opressiva do ambiente (novamente temos a ação do silêncio constitutivo, sob a forma de dizer de outro modo). A personagem, enquanto não pode abandonar a casa paterna, defende-se por meio de um duplo silenciamento: o seu próprio, pois não toma parte das conversas, refugiando-se em si mesma ao divertir-se com o próprio reflexo ao espelho enquanto divaga na possibilidade de fuga e outro que, sem calar as vozes a seu redor, relega-as a plano secundário, na medida em que a estratégia de que lança mão para não falar também permite que se distraia (propositadamente) deixando, desse modo, de ouvir o que se diz à mesa (que, como vimos em outro fragmento, ela considera mentiras com que se procura sustentar uma falsa ordem).

A fim de melhor explicitar o que queremos dizer com ação do silêncio constitutivo, voltemos às passagens analisadas acima; o exame mais detido da análise é necessário para que haja o entendimento amplo das que se seguirão a essa, como também para fazer notória a diferença que há entre nossa tese e os estudos precedentes sobre o silêncio em Teolinda Gersão.

Acima dissemos que a interpretação que fizemos a partir da forma do texto (as orações coordenadas no excerto citado de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*) só pode ser feita devido à ocorrência de silêncio constitutivo, isto é, o que interpretamos e traduzimos em palavras não foi, efetivamente, enunciado, portanto, aparentemente, não faz parte do discurso (no caso, o excerto selecionado). Dissemos, além disso, que esse sentido que revelamos por meio da análise deveria ter sido apagado pelo sentido do enunciado. Para entendermos como se realiza integralmente a ação do silêncio no texto literário, devemos perguntar qual o interesse em apagar sentidos importantes por meio de discursos outros? No caso específico do romance em análise, o excerto que observamos é amostra de um procedimento que se repete em todo o livro, cujo intuito é o de reapresentar, de forma artística, o que se passa na realidade empírica em contextos de supressão da liberdade de expressão ou de cassação da palavra às vozes discordantes. Nesses contextos, apesar de toda censura e da violência com que é aplicada e

fiscalizada e, por mais perniciososa que seja à sociedade, por criar raízes profundas entre seus membros, dentre os quais grande parte jamais chega a questioná-la, o fato é que a eficácia dessa censura nunca é total, isto é, os sentidos que o poder instituído quer apagar, sufocando-os sob discursos impostos,<sup>54</sup> acabam sempre sendo notados por outra parcela dessa mesma sociedade.

Em *Os guarda-chuvas cintilantes*, o discurso fragmentário e o silenciamento do nexo entre as partes que o constituem<sup>55</sup> constroem a denegação de outra ordem aparente, com que se procura sufocar subjetividades: a que pressupõe a unidade do ser, a possibilidade inequívoca de autoconhecer-se e de autoprojetar-se, como forma acabada, na escrita de um diário íntimo:

*Quinta, vinte.*

Os diários são perversos, diz Pip. O autor é um ser desconjuntado, a que o olhar do leitor dá uma unidade ilusória – precisar do olho do leitor para existir, para existir frouxamente, virtualmente, numa rápida aparição de três minutos sob um foco de luz, diante de um buraco por onde o leitor voyeur espreita, depois de deitar uma moeda na ranhura da caixa – os diários são a forma mais idiota e mais perversa de toda a literatura. (GERSÃO, 1984, p. 25).

O estudo do silêncio nesse livro apoia-se no fato de que ele, anunciando-se em subtítulo como diário, afronta o paradigma do gênero a que declara pertencer por meio de peculiaridades da construção do texto que desafiam o conjunto de convenções de que ele dependeria para atender o padrão previamente instituído do diário. As entradas que compõem o discurso caracterizam-se por flagrantes desprezos à lógica e pelo recurso a alegorias, metáforas e parábolas, misturadas a narrativas simples, para a construção dos sentidos. Observem-se essas características na entrada transcrita abaixo:

*Domingo, vinte e três.*

Nesse dia sobraram-lhe duas horas e ela guardou-as para o dia seguinte. Sempre que calhava fazia assim uma pequena economia, que deixava para utilizar noutra altura em que se visse mais aflita. Era também um modo de adiar envelhecer, adiava sempre, somando essas economias casuais já tinha vários anos na gaveta. Se um dia precisasse, gastá-los-ia de uma vez. Mas secretamente esperava não precisar nunca.

Poderia viver milhares de anos se gastasse apenas alguns segundos por dia, calculou. Mas não gostava de privações nem do esforço de economizar. E havia modos mais inteligentes de segurar o tempo. Jogando com os fusos horários, por exemplo: andando para leste, ganhavam-se horas, a certa altura ganhava-se um dia; mas andando a uma velocidade 365 vezes maior ganhava-

---

<sup>54</sup> Retome-se o conceito de silêncio local apresentado por Orlandi (2007) e referido no primeiro capítulo, segundo o qual o silenciamento advindo da censura nem sempre advém da suspensão da palavra, mas da imposição a que se sustente um dado discurso numa dada situação.

<sup>55</sup> Organizado *como se fosse* um diário, esse livro também apresenta, na forma de entradas, ilhas narrativas como as apontadas por Zambonim (1997) em *O silêncio* e em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*.

se um ano, e assim quando ela quisesse daria vertiginosamente várias voltas à Terra e andaria vários anos para trás. (GERSÃO, 1984, p. 11).

A isso acrescentamos o nexos frágil entre as entradas e as características insólitas dos episódios e das personagens a que se referem – o que contribui para remeter o leitor a atmosferas de sonho, nem sempre claramente relacionadas, como seria de se esperar, à personagem que escreve o diário<sup>56</sup>. Ademais, esses registros, além de não tematizarem a vida privada da personagem que o escreve, não são feitos diariamente e, apesar de serem aparentemente datados<sup>57</sup>, a datação não se faz da forma convencional, isto é, com indicação do dia, do mês e do ano; em vez disso, são registrados somente os dias da semana e os do mês, numa referência a um calendário duvidoso; por exemplo, a primeira entrada é de um “Domingo, um” e as que se lhe seguem imediatamente são de um “Sábado, três” e de uma “Segunda, catorze”:

*Domingo, um.*

A pequena cúpula dos dias. Redonda, curvada, transparente.

O grande céu vazio por detrás, um céu inventado, que por vezes se manchava de azul cinzento ou negro, conforme mudava o vento e a infindável constelação das coisas.

As estações bem diferenciadas, naquela latitude, a roda do ano girando sobre a sua cabeça, as folhas, os pássaros, as árvores, o céu, as cores, a chuva - -

*Sábado, três.*

A primeira chuva. Serena, ligeira, matando uma qualquer saudade dentro dela. Levantar a cabeça, como uma árvore levantando as folhas. A chuva esperada, pelo Verão adiante, secretamente esperada, dentro de si mesma. Ver as janelas bater, sob o vento do Verão, encostar melhor as portadas de madeira, prendendo o ferrolho ao alto, olhar de relance o pequeno largo da aldeia, encharcado de sol, vazio no calor da tarde, e saber que a chuva voltaria, desejá-la com força, como se ela aliviasse a tensão do seu corpo – uma chuva leve em que todos os seus membros se distenderiam, despertos, vivos, mas tão suaves e relaxados como se estivessem dormindo, tudo ficaria de repente tão perto como se a chuva trouxesse todas as coisas e as deixasse, reluzentes, molhadas, luzidias, ao alcance da mão e se restabelecesse o contacto, a

---

<sup>56</sup> Ramiro Teixeira (2000, p. 34) refere o “estilo experimentalista da autora” em *Os guarda-chuvas cintilantes*, descrevendo o livro como “um tecido de múltiplas técnicas, de divagações sem enredo consistente, tudo num anarquismo deliberado, visando sempre uma via de comunicação com o incomunicável.” Transcrevemos essa observação de Teixeira a fim de registrar uma percepção de leitor acerca do livro em pauta, embora tal crítica não nos pareça suficientemente aprofundada, uma vez que, por exemplo, não há um enredo no livro, mas uma série de microenredos aos quais não se podem apontar inconsistências, como diz o autor; também não se pode demonstrar que a escrita desse diário seja anárquica, tendo em vista que a subversão que promove da narrativa canônica realiza-se no âmbito de um projeto que, claramente, visa a uma recepção mais ou menos determinada pelas sucessivas afrontas ao cânone.

<sup>57</sup> Teolinda Gersão, tendo lido artigo de nossa autoria sobre *Os guarda-chuvas cintilantes* (MATTOS, 2016), alertou-nos para o fato de termos afirmado que os fragmentos do diário são datados. Segundo ela, “as entradas não são realmente datadas. O tempo é reversível, inconsciente, inexistente. [...] Nunca se indica o mês nem o ano. Não existem datas, portanto.” (GERSÃO, 2017). Sendo assim, optamos por usar a expressão “aparentemente datados”, pois, a nosso ver, a indicação dos dias, ainda que feita de forma não-convencional, remete à ideia que temos de data.

profunda harmonia entre ela e o mundo – uma harmonia difícil, instável, porque ela insistia sempre em viver com rigor, com uma atenção que não afrouxava nunca, mesmo quando dormia – o rigor, por exemplo, com que domava ou desmanchava os sonhos, obrigando-se a lembrá-las, obrigando-os a saltar por dentro de arcos incendiados, as flores imaginadas formando finalmente um ramo, as flores de sombra, de sol, de areia, domar o vento, aprender a cavalgar o vento, pôr um risco de azul a contornar o mar, a dura acrobacia do seu corpo, ao mesmo tempo solto e geométrico, os difíceis exercícios interiores, os saltos mortais de olhos vendados, sobre um fio de arame estendido entre possível e impossível,

*Segunda, catorze.*

Esse ano demorou-se um só dia, e fugiu que nem um pássaro, pela janela entreaberta.

(Muitas vezes, depois, ela se haveria de arrepender de ter deixado a janela mal fechada). (GERSÃO, 1984, p. 7).

O silêncio é produzido por essas subversões, uma vez que elas frustram, em grande medida, o contrato de leitura que organiza o modo de vinculação entre a produção e a recepção de um diário: o leitor não vê satisfeita a expectativa criada pelo subtítulo. A ausência do diário esperado, isto é, que atende às regras e convenções do gênero, configura-se como espaço de circulação de múltiplos sentidos, pois o leitor precisa empenhar-se em entender o livro que tem em mãos e estabelecer uma forma de recepção específica para ele.

No grande silêncio constitutivo criado pelo espaço onde *deveria haver* um diário circulam os múltiplos sentidos que a personagem quer transmitir sobre si e sobre a noção de ser indivíduo. Fosse um diário comum, obediente às regras, reiteraria-se, simplesmente, a crença na capacidade das pessoas de se autoavaliarem de maneira inequívoca. Reiteraria-se ainda, a crença na personalidade unívoca, acabada, na pessoa como ser indiviso. Pode-se perguntar, portanto, por que chamar diário ao que não é um diário.

Dissemos que o silêncio da literatura, embora signifique por si mesmo, só existe num fundo de palavras, isto é, ele existe entre as palavras, passa por elas, logo, precisa delas para ter a sua presença pressentida. No caso de *Os guarda-chuvas cintilantes*, sem o paratexto “diário”, o livro poderia ser recebido como um conjunto de contos insólitos, e, se assim fosse, provavelmente não suscitaria a discussão em torno da crença de que, no diário, é possível a alguém dar-se a conhecer de maneira inequívoca. Discussão que, ao fim e ao cabo, é sobre o próprio ser e sua volatilidade enquanto indivíduo.

A autora empírica, Teolinda Gersão, poderia ter optado por escrever um ensaio sobre esse tema – caso em que o livro em questão não existiria – ou poderia ter optado por transmitir o discurso de tal ensaio por meio de uma personagem. A diarista de *Os guarda-chuvas cintilantes* seria, então, mera porta-voz dessas ideias (que poderiam, inclusive, não coincidir

com as da autora empírica). Optou-se, no entanto, pelo formato que lhe conhecemos e pelo discurso aparentemente desconexo, beirando o surreal<sup>58</sup>, cuja pseudo datação - aliada ao paratexto - remetem-nos ao diário. Por outras palavras, optou-se por *dizer de outro modo*, portanto, o sentido do que se queria dizer originalmente (ou o sentido que julgamos ter captado por meio da análise) não está nas palavras, mas no silêncio constitutivo, isto é, no discurso que não foi emitido.

Tomemos a entrada de Sábado, três - transcrita acima - para analisar como se dá o processo de dizer de outro modo e transferir para o silêncio constitutivo os sentidos sobre os quais ou é impossível falar - dada a limitação natural da língua - ou demandariam um discurso longo, talvez permeado por digressões, incompatível com o estilo da autora ou com o sua proposta de ficção. Na passagem mencionada a personagem que escreve o diário fala das próprias percepções acerca do entorno - a chuva, as janelas a baterem - e acerca de si mesma. Não o faz, no entanto, como um eu que se autoafirma - um eu com conhecimento inabalável de si - mas como alguém que se põe de lado e, ao observar-se a si mesmo, somente pode captar impressões imprecisas: afirma-se de outro modo, a incapacidade para projetar-se a si mesmo de modo íntegro e, ao mesmo tempo, a falácia de que ao se ler um diário ter-se-á acesso à pessoa integral que o escreveu.

Da mesma forma, a entrada de Segunda, catorze - também transcrita acima - evidencia a apreensão subjetiva do passar do tempo, assim como a entrada de Domingo, vinte e três (igualmente transcrita em parágrafo anterior) mostra a luta do ser contra o tempo, sua busca desesperada para o transcender, para não ser vítima do sua passagem célere, incontinenti. Mostra-se o que é impossível explicar com palavras: a luta, ou melhor, a revolta do ser contra a superioridade absoluta do tempo.

Assim, o discurso recorre, não raras vezes, ao absurdo como forma de expressar sentimentos ou percepções inefáveis. O absurdo, como meio de mostrar o que não se pode dizer, constitui-se na forma de silêncio proposta por Wittgenstein. Vejamos outro exemplo de como o absurdo, materializado em palavras que, no entanto, exprimem contrasensos, redundam em uma forma de mostrar o que a língua não consegue dizer de modo claro. Trata-se da entrada de *Quarta, cinco* em que se faz referência ao autor como sujeito autocentrado que projeta o mundo a partir de sua própria consciência. Tal forma de projeção, que demandaria extenso discurso

---

<sup>58</sup> Com surreal não queremos fazer referência à estética vanguardista do início do século XX (embora acreditemos que essa serviu de inspiração às subversões levadas a cabo na obra de Teolinda Gersão), mas às atmosferas de sonho ou de irrealidade a que muitas entradas desse diário remetem o leitor.

para ser debatida, é exposta por meio das metáforas contidas em “E tudo o que existe, sou tentado a converter em ‘eu’. Porque só tenho olhos para mim”:

*Quarta, cinco*

Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o que existe, sou tentado a converter em “eu”. Porque só tenho olhos para mim.

Sentou-se na cadeira, cruzou as pernas e começou a devorar o mundo. Engolia, engolia, engordava sem medida e a inflação do eu era tão grande que a certa altura rebentava e caía numa chuva de estilhaços.

E então pacientemente, de gatas, ia procurando os pedaços, aqui e ali, e começava a colá-los outra vez com Araldite. (GERSÃO, 1984, p. 25).

À medida que o mundo ordenado desse autor (“Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo”) começa a perder sentido e ele toma consciência de sua instabilidade, o que era inicialmente metáfora assume contornos alegóricos, denunciando a amplificação da dificuldade de falar desse (novo) sujeito. Trata-se de alguém cuja personalidade é inflacionada pela multiplicidade do mundo exterior, que lhe chega de modo caótico e desordenado (“Engolia, engolia, engordava sem medida [...]”).

Finalmente, ao buscar uma expressão para esse novo ser – fragmentado – que já não se encontra integrado ao mundo, a diarista esbarra no indizível.

“Existe com certeza o indizível. *Isso se mostra, é o que é místico*”, diz Wittgenstein (1968, p. 129, grifo nosso) em seu aforismo 6.522. Além disso, assevera, em sua proposição 4.1212: “o que *pode* ser mostrado *não pode* ser dito”<sup>59</sup> (WITTGENSTEIN, 1968, p. 78). É preciso recorrer ao que está fora da linguagem para mostrar. No caso da literatura, cai-se no paradoxo de ter de mostrar *com* palavras. Se, para Paz, isso se viabiliza pela imagem poética, por meio de “contradições insuperáveis” ou das “núpcias dos contrários”, para Wittgenstein trata-se do absurdo, o “fora da linguagem”:

Pretendo, portanto, estabelecer um limite ao pensar, ou melhor, não ao pensar mas à expressão do pensamento porquanto para traçar um limite ao pensar deveríamos poder pensar ambos os lados desse limite (de sorte que *deveríamos pensar o que não pode ser pensado*). *O limite será, pois, traçado unicamente no interior da língua*; tudo o que fica além dele será simplesmente absurdo. (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53, grifos nossos).

Assim, retomando o registro de *Quarta, cinco*, a diarista precisa recorrer ao absurdo para falar do ser que se dá conta de que o homem não é a medida de todas as coisas. Se já não

---

<sup>59</sup> E, na proposição 7, finaliza o *Tractatus* com o veredicto: “O que não se pode falar, deve-se calar.” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129). Daí o absurdo ser considerado como o silêncio wittgensteiniano, porque calar, no âmbito do *Tractatus*, é equivalente a mostrar (ver capítulo 1).

consegue expressar-se com palavras, recorre ao absurdo para tentar mostrar a inviabilidade desse ser que se deseja íntegro, unívoco, inequívoco: o sujeito de gatas a recolher seus próprios fragmentos pelo chão. A colagem com Araldite<sup>60</sup> revela não apenas a dificuldade da ação, mas, também a imperfeição do resultado. A imagem absurda do homem de gatas, recolhendo-se a si mesmo (se está em pedaços, como pode fazê-lo?) é o recurso da personagem-autora para aproximar-se do que ela não consegue dizer sobre a desintegração do indivíduo e a sua tentativa constante (inútil?) de autodefinição. Praticamente repetindo o filósofo austríaco (releia-se a passagem copiada acima, extraída da página 53 de Wittgenstein [1968]), a personagem decreta a limitação da língua para abarcar a multiplicidade do mundo:

O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efetivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque *o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema.* (GERSÃO, 1984, p. 91, grifos nossos).

O absurdo manifesta-se, também, na forma de relatos isolados e curiosos, acontecidos com personagens não mencionadas até então e que, tampouco, voltam a aparecer:

*Domingo, quatro.*

Histórias cor-de-rosa:

Fuga de Garibaldi, o gato do 5º andar do prédio de Ana Maria, desespero, lágrimas da dona, uma velhinha simpática, de vidro, por isso muito quebradiça, sempre quebrando, ou em vias de quebrar, a mão ou o pé, motivo porque saía pouco e precisava tanto mais de um gato, aviso na porta do prédio, alvissaras a quem achar, vizinhos, porteiro, guarda-nocturno alertados, anúncio nos jornais, à noite a dona da casa do 2º piso vê debaixo da cama dois olhos acesos e desmaia de susto, soltando um grito, Garibaldi escapa-se, assustado, pela escada e volta festejadamente ao 5º andar onde a velhinha tropeça de alegria abrindo a porta e parte simultaneamente a mão e o pé. (GERSÃO, 1984, p. 88).

O absurdo, aqui, reside não na história narrada que, diferente da apresentada no excerto transcrito anteriormente, é plausível. O absurdo é que faça parte de um diário íntimo sem, aparentemente, conectar-se a quem o escreve. Trata-se, no entanto, de mostrar que o ser constitui-se, também, do que se passa aos outros, ainda que longe de seus olhos, porque só é possível *ser* em oposição ao outro. Eu, mostra a diarista por meio dessas palavras que parecem nada dizer, eu estou nessa senhora de vidro que já não pode sair à rua, dela faço parte, e ela de mim, ainda que não nos conheçamos, que nunca nos tenhamos cruzado, porque ela age no

---

<sup>60</sup>Araldite é a marca de uma cola conhecida por sua capacidade de reaglutinar *fragmentos* de materiais partidos cujas características físicas *dificultam essa ação*, como vidro, cerâmica, madeira, metal, alvenaria, couro, plásticos duros, borracha, entre outros. (ARALDITE, 2018).

mesmo mundo em que eu vivo, assim como eu ajo no dela. Um dia poderei ser como ela, feita de vidro, frágil e solitária, a procurar conforto na companhia de um animal de estimação. Além disso, a passagem também sublinha o abandono de que todos somos ao mesmo tempo vítimas e algozes, estamos sempre a abandonar alguém e a ser abandonados. Para não mencionar a provável referência ao modo como as pessoas lidam com a velhice alheia, como condenam os velhos ao isolamento como se de leprosos se tratassem. Tudo isso mostra o ser em sua dinâmica social e existencial, sem palavras diretas, pois esses sentidos circulam, absolutamente livres, tênues e fugazes, no silêncio constitutivo.

Com a escrita de um diário insólito, a personagem nega que a identidade exista como algo que pode ser fixado e, por extensão, nega o diário como espaço em que essa projeção inequívoca do ser seria possível. Essa crítica ao fato de a identidade não ser fixa, nem fixável, mas móvel, constituída de variados eventos, muitos deles na aparência sem relação com o sujeito em foco, ocorre no livro em questão também por meio da metáfora do retrato:

*Sábado, cinco.*

Iria pintando em cada dia o seu retrato, decidi, deixaria retratos sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar as suas hipóteses de escapar à morte. Porque a morte levaria muito mais tempo a apagar *todos esses eus* do que apenas um só.

E quando ela estivesse morta e não escrevesse ficariam pelo menos os retratos dela escrevendo, e seria como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar as páginas.

*Segunda, treze.*

Olhou-se ao espelho, para ver como ficaria no retrato. Mas a imagem que viu não lhe pareceu exacta. Procurou debalde em todos os espelhos, no espelho oval do quarto, no espelho escuro da entrada, no espelho envelhecido da sala, nos pequenos espelhos da carteira, no interior das caixas de pó-de-arroz e de ‘make-up’. Mas a imagem pareceu-lhe cada vez mais inexacta.

[...]

*Segunda, trinta e um.*

Então foi ao fotógrafo, tirar o retrato.

[...] (o tempo parado, o instante preso, ficarás assim pela eternidade adiante – as fotografias eram uma imagem da morte, o seu rosto sem vida, uma máscara de cera, fixa, fria) não havia exactidão e tudo era manipulável, viu enquanto ele levantava e baixava os guarda-chuvas luminosos, a máquina deveria ser imparcial e exacta, mas de algum modo ele [fotógrafo] fazia-a mentir, e também ela própria era um objecto, assim exposta, à mercê da luz e da objectiva.

De tão manipulada e de tão morta, também não se reconheceu nesse retrato. (GERSÃO, 1984, p. 28, grifo nosso).

A metáfora do retrato como meio de apreender e fixar o eu desvenda não só a impossibilidade de se atingir tal pretensão, mas expõe um eu em transformação, que se multiplica em outros (por meio das histórias que conta), ao mesmo tempo em que enfrenta o paradigma do diário e tenta perseguir uma identidade – esforço tão inútil que sequer consegue contar-se em primeira pessoa, projetando-se, pela linguagem em outro(s). Constatada a impossibilidade de auto apreender-se e, sobretudo, de projetar uma imagem inequívoca de si mesma, a personagem oferece apenas os fragmentos que, na relação com o mundo, capta e converte em partes de si mesma.

Pela forma como leva a cabo a proposta de questionar o padrão segundo o qual a personalidade diz tudo do sujeito, *Os guarda-chuvas cintilantes* são, a nosso ver, o livro mais surpreendente da primeira produção de Teolinda Gersão, característica que retorna com força maior em *A cidade de Ulisses*.

### ***O cavalo de sol***

Após os três primeiros livros, nos quais vicejam estratégias discursivas que João Barrento (2016b, p. 66) identifica como responsáveis pela “inovação da arte narrativa portuguesa nos anos sessenta [1960] para diante”<sup>61</sup>, inaugurando o que ele chama a “nova desordem narrativa” (referindo-se, especialmente, à escrita produzida por mulheres), a autora inicia outro percurso, em que se verifica o abandono da pontuação insólita e do discurso fragmentado, em favor do predomínio da linearidade temporal (com as anacronias narrativas<sup>62</sup> mais facilmente identificáveis) e da organização do texto em capítulos ou partes numeradas relativamente extensas, e não mais em blocos curtos conectados por nexos frágeis, como nos primeiros livros. A nova fase consolida-se em 1995, com a publicação de *A casa da cabeça de cavalo*, mas começa a insinuar-se bem antes, em 1989, no romance *O cavalo de sol*.

O romance focaliza Vitória, menina órfã enviada para viver com tios na Casa da cabeça de cavalo (posteriormente, palco dos acontecimentos do romance publicado em 1995, que leva seu nome), onde submete-se ao mal querer da tia, religiosa ferrenha que odeia que lhe tenha

---

<sup>61</sup> Dentre os fatores de inovação na prosa portuguesa, Barrento pontua a “recusa do modelo mimético, da dimensão representativa da linguagem, em favor da expressiva ou construtiva”; “o recurso a uma multiplicidade de vozes e o fim da monoperspectiva narrativa” (aspecto que perdurará em TG, para além de sua produção inicial); “a superação da temporalidade linear”, (que frisamos como característica marcante dos primeiros livros de TG); “a importância da recordação ou de formas da memória coletiva opostas à História” (aspecto que ressalta em *A casa da cabeça de cavalo*); “a tendência para a autorreferencialidade” (bastante forte em *Os guarda-chuvas cintilantes*), “a contaminação [...] da forma do romance pela presença de outros gêneros mais ou menos estranhos àquela forma” (presente em *Os guarda-chuvas cintilantes*, em *Os teclados*, por exemplo). (BARRENTO, 2016b, p. 66).

<sup>62</sup> Termo com que Genette (1995, p. 34) designa as discordâncias entre a ordem dos acontecimentos na história e a ordem em que são narrados.

cabido o fardo de criar a criança, e só o faz por considerá-la uma cruz enviada por Jesus; sofre, ainda, as agressões das empregadas da casa, às quais a tia fazia vista grossa. O silêncio, aqui, também surge como meio de evasão e de proteção, inclusive contra a ordenação dos espaços e das condutas, respaldada em preceitos policialescos de censura e de moralização:

A tia suspirou, fez alguns comentários sobre a perdição e os destemperos do mundo, levantou-se por fim e correu a cortina. Como se quisesse impedir o mal de entrar ali, pensou Vitória. Mas a verdadeira cortina, pensou ainda vendo-a puxar o pesado reposteiro de veludo, a verdadeira cortina, que impedia o sol de entrar na casa, era o seu vestido escuro, o seu vulto negro postado na janela.

Então, *para negar tudo isso – a tia, a saleta, o jornal, a casa, a cortina – pensou com força noutras coisas de que se lembrava* – por exemplo em Inácio e ela indo ao Animatógrafo, nesse ano que agora parecia tão distante em que viera para a Casa da Cabeça de Cavallo. (GERSÃO, 1989, p. 111, grifo nosso).

Todos na casa seguem os ditames da tia, inclusive o primo de Vitória, Jerónimo, fato que evidencia uma estrutura matriarcal tão rígida quanto a que se denunciará no patriarcalismo figurado em *A casa da cabeça de cavallo*, por exemplo, e a que Vitória não consegue se adaptar.

O primo, de quem Vitória fica noiva mais tarde e cujas tentativas de a domesticar como aos cães passa a enfrentar, frustra-se ante o espírito independente da prima e, ao mesmo tempo em que procura fugir da união com ela, criando motivos para adiar o casamento, expressa o desejo de a cercar:

O anel de noivado era fora do comum, disse Jerónimo, porque se destinava a uma mulher fora do comum, a que ele escolhera entre todas porque não se parecia com nenhuma outra. A que era única. Singular. Inigualável.

Assim, em vez de um diamante ou de uma pérola, ou da unção de um diamante e de uma pérola, ele escolhera uma pedra que, milénios antes, se cristalizara em volta de um minúsculo insecto. Um pequeno fóssil, envolto há milénios num cristal de rocha.

Que agora brilhava na mão com que ela segurava uma das rédeas. *Um insecto petrificado, perfeito, cercado de cristal para sempre.* (GERSÃO, 1989, p. 101, grifo nosso).

Observe-se que a condição da mulher assim como o desejo do primo, são perfeitamente metaforizados no anel que esse oferece a Vitória e que encerra algumas características que se esperavam da mulher (e que ele esperava de Vitória): perfeição, fragilidade e obediência. A perfeição traduzir-se-ia, socialmente, em beleza física, cultura, discretos dotes artísticos e educação, enquanto a obediência, disfarçada em servilismo elegante, viria na esteira da fragilidade que, por sua vez, justificaria a necessidade de proteção da mulher por parte do

homem; uma proteção que, na prática, concretizar-se-ia em domesticação e aprisionamento: “Um insecto petrificado, perfeito, cercado de cristal *para sempre*”.

Estruturado em quatro partes subdivididas, cada uma delas, em blocos menores e sem títulos, *O cavalo de sol* equilibra aspectos da narração convencional – como a manutenção do nexos entre as partes (pela retomada do assunto, ou do espaço e/ou do tempo em que se desenrola a ação anterior), a prioridade à temporalidade linear e à pontuação tradicional – associados, no entanto, a enunciados que verbalizam subjetividades que se opõem à ordem imposta:

Lá fora as coisas resplandeciam de luz, e ele não as via.

O Verão rebentava no corpo, espriava-se no sangue, era quase audível o crescimento das folhas, o correr da água subterrânea, sentia-se no bater do coração a pulsação do mundo, como se tudo estivesse dentro dela, pássaros, rios, árvores, asas, folhas, céus. O corpo atravessara incólume granizo e geada, catástrofes e estações, seguira o seu caminho e amadurecera, obstinado e perfeito como um fruto.

E ela sonhou que andava com Jerónimo sobre um campo onde havia de repente uma mulher de um só pé, balançando sobre o seu único pé como sobre um caule, acenando que não.

[...]

Ocorreu-lhe, subindo uma vez mais a escada ao encontro de Jerónimo, que desobedecia à mulher do sonho. O que aumentava o prazer de subir. (GERSÃO, 1989, p. 94).

Ao contrário, portanto, do que se verifica em *O silêncio* ou em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e em *Os guarda-chuvas cintilantes* (em que a estruturação do discurso compõe o caos interior da personagem cuja perspectiva orienta a narrativa), aqui a estruturação do discurso compõe a ordem repressiva dos espaços narrados, por meio da valorização de aspectos da narrativa tradicional, a que, todavia, contrapõe-se o conteúdo dos enunciados. As diferentes estruturas discursivas constroem a pausa *fundante*, que possibilita o trânsito dos sentidos que emanam dos enunciados e do que foi deixado de lado para que esses enunciados figurassem no papel.

### ***A casa da cabeça de cavalo***

Publicado em 1995, esse romance marca o início do que entendemos como uma segunda fase da produção da autora, que se estende até os livros mais recentes, romances ou contos. Apresenta, pela primeira vez na produção da autora, o texto organizado em capítulos com títulos que remetem ao assunto de que tratam, por exemplo, “Alguns habitantes invisíveis” ou “Chegada inesperada de um francês”, além de afastar-se radialmente da estética desafiadora do cânone narrativo que caracteriza a fase inicial, constituída pelos três primeiros livros. Narrado por habitantes invisíveis, defuntos-narradores que, em tempos, habitaram a Casa da Cabeça de

Cavalo, o romance conta várias histórias que aparecem em primeiro plano enquanto, em segundo, trava-se a luta desses narradores peculiares para manter viva a memória, única forma de permanecerem no mundo após a morte. Começam por anotar em cadernos pequenos detalhes do cotidiano, “O que era, por exemplo, a mão do regador? Era a parte dos furos, por onde saía a água. E como se engaçava a terra, se escanava o milho? E o que eram os fura-sacos, alguém se lembrava? E de que cor era a flor do tremoço?” (GERSÃO, 1995a, p. 47).

A perfeita ordenação do discurso mostra a necessidade de organização dos habitantes invisíveis, que recorrem à sistematização para não se esquecerem das coisas do mundo a fim de que não desaparecessem para sempre: “[...] onde se iria parar, *se as lembranças comessem a misturar-se* [...]?” (GERSÃO, 1995a, p. 47, grifo nosso). Por essa ordenação, também se elabora o confronto entre a ordem artificial e a resistência a ela, presente nas histórias que as personagens invisíveis, a certa altura, resolveram contar, em lugar de anotar minúcias em cadernos para manter viva a memória:

Podia ser assim, disse Januário: Ele ia contando, mas cada um podia interromper quando quisesse. Pegava na palavra e prosseguia.

Era um bom treino de memória, concordou Horária, que chegara entretanto da cozinha. Se se lembrassem do mais distante, que só conheciam de ouvido, de certeza se lembrariam ainda mais facilmente do que ficava perto e tinham vivido eles mesmos.

[...]

Não tinha importância se aqui e ali inventassem, disse Inácio. Mas só se não se lembrassem de outros dados. Porque o interesse das histórias era avivar a memória, mantê-la na cabeça, já que Januário não podia, naturalmente, escrever tudo. (GERSÃO, 1995a, p. 59).

Não tinha importância se inventassem, isto é, se em algum momento, burlassem a regra, a ordem que, antes da morte, ditava suas vidas. Nesse romance, a despeito da sugestão lúdica provocada pela presença de narradores fantasmas, a referência ao silêncio nas histórias é associada à dimensão político-histórica, por meio de relatos que criticam o patriarcalismo e as convenções sociais.

Uma das histórias que consideramos exemplar é a das bodas de Maria do Lado. No capítulo “Retrato de Maria do Lado e de Virita”, Filipe, o francês cuja chegada anunciou-se em capítulo antecedente, após conhecer Virita em um baile, vai à Casa da Cabeça de Cavallo onde é recebido por Duarte Augusto, pai da moça, “numa pequena entrevista sem testemunhas.” (GERSÃO, 1995a, p. 59). Pede Virita em casamento e ouve do futuro sogro a promessa de que cuidaria de tudo para que as bodas fossem celebradas em um mês, e que Filipe não voltasse à

Casa antes disso. Na mesma noite, após o jantar, Duarte Augusto “anunciou que Filipe pedira a mão de Maria do Lado.” (GERSÃO, 1995a, p. 99).

O anúncio de Duarte Augusto ao mesmo tempo em que instaura um clima de desconfiança e de indignação, também instaura o silêncio. Por um lado, a “Casa inteira não podia acreditar no que ouvia [...]”:

Como era possível, se não tinham nunca dançado nem falado, se Maria do Lado quase nem estivera na sala, se ele mal reparara que ela existia, e nunca tivera olhos senão para Virita. (GERSÃO, 1995a, p. 99).

Por outro, “Duarte Augusto *não deu explicações nem disse mais nada. Ficou quieto, sentado à mesa, olhando em frente.*” (GERSÃO, 1995a, p. 99, grifos nossos). A história das bodas de Maria do Lado só é possível graças a um jogo de silenciamentos que mantém a salvo as regras de dominação e a hipocrisia em que se assenta a sociedade do início do século XIX, época em que a narrativa está ambientada.

De um lado está Duarte Augusto, para quem Filipe não está à altura de desposar Virita – “leva a mão à bengala e soergue-se da cadeira para espancar aquele peralvilho insolente [...] aquele gato-pingado francês que não tem onde cair morto [...]” (GERSÃO, 1995a, p. 99) – Bmas serve para Maria do Lado, a quem julgava incapaz de conquistar um homem por si mesma. O ardil também tem a função de minimizar a culpa tardia que sente pelo desamor que dedicou a essa filha durante a infância, mesmo sendo ela uma criança

[s]ossegada e muito correcta, fazendo o que ele mandava, e não entendendo que, o que quer que fizesse, não ia satisfazê-lo nunca, agradecer-lhe nunca [...] ele ia sempre estragar-lhe a surpresa e fazê-la chorar. Algo nele precisava disso, de ver o rostinho feio sufocar de espanto e de medo, contrair-se de dor e reventar em pranto. (GERSÃO, 1995a, p. 97).

Embora, hipocritamente, rechace a consciência que o acusa, e alimente “a sensação confusa de ter [com sua mentira sobre o pedido de Filipe] assaltado a casa de uma criança rica, levado pelo desejo cego de reparar a injustiça do mundo e dar um brinquedo a uma criança pobre [...]” (GERSÃO, 1995a, p. 100), Duarte Augusto age dessa forma apoiado no pátrio poder que lhe garante o direito de tomar decisões em nome das mulheres da família. Filipe, que é homem, aceita sem questionar a ordem de não volver à Casa até o casamento. Ele e Virita só se tinham visto durante o baile e, ainda que tivessem dançado juntos várias vezes, não passavam de estranhos um para o outro, mas Filipe não julgou necessário procurar saber se seu pedido fora aceito ou não. Acede, sem questionar, ao silenciamento imposto por Duarte Augusto, o que demonstra que enxerga com naturalidade o controle masculino sobre a mulher.

Portanto, Filipe constitui o outro lado do jogo de interesses que se estabelece *tacitamente* entre ele e Duarte Augusto: aquele, um homem que espera unir o útil ao agradável ao desposar uma jovem de posses e além disso bonita e atraente, esse, um pai autoritário que deseja casar a filha feia e indesejada.

Assim, Filipe, que, no momento das bodas, quando se lhe depara a noiva trocada, era “de certo modo o mais desprevenido e por isso [...] colhido em maior surpresa” (GERSÃO, 1995a, p. 102), mas que já se calara antes, diante da arbitrariedade da imposição de Duarte Augusto de que se mantivesse longe da Casa, opta novamente pelo silêncio, sentindo sobre si, contudo, o peso das convenções sociais que sempre encarara com naturalidade:

Uma noiva de metro e meio, que ele jamais pedira ou desejara, caminhava na sua direcção, descendo a escada. [...]

O seu primeiro impulso foi recuar e fugir, sair à porta, desaparecer da vida de todos eles, e, se possível, também da sua própria.

[...]

À medida que Maria do Lado descia os degraus, ele ia voltando a si. De uma vez por todas – *não teria, na sua vida, de enfrentar mais nada*. Também ela era *um destino afinal possível*, pensou de longe, duvidando ainda, hesitando entre a raiva, *o medo do ridículo, do escândalo, da fúria de Duarte Augusto* e da sua própria.

Mas quando, uma eternidade depois, ela acabou de descer a escada, ele tinha decidido assumir e caminhar em frente. Era o destino, aceitou. (GERSÃO, 1995a, p. 102, grifos nossos).

Enquanto o calar de Duarte Augusto silencia a própria hipocrisia e legitima a ascendência que possui sobre os demais, o calar de Filipe atua na esfera da convivência, atitude que fortalece o opressor. Tão logo entende que um homem em suas condições sociais e financeiras não poderia desposar a filha mais bonita (a que poderia obter casamentos vantajosos) de alguém como Duarte Augusto, pensa nas vantagens de aceitar a outra filha. Ao calar-se, ponderando que Maria do Lado era um “destino possível” (antes ela que nada), reforça a atitude do pai, que a transformara, com a insídia da troca, em prêmio de consolação, em moeda, alguém que pode proporcionar bem-estar, posição social e que, dessa forma, é usada para comprar o silêncio de Filipe, que então já “*não teria, na sua vida, de enfrentar mais nada.*” É também por temer a fúria de Duarte Augusto e pelo medo do ridículo e do escândalo, que ele silencia sobre a troca da noiva. O temor de que as aparências fossem corrompidas remete ao tema recorrente na obra de Teolinda Gersão da resistência à ordem impositiva. Filipe, no entanto, não resiste, pelo contrário, aquiesce; por interesse pessoal, antes de mais nada, mas também pelo horror da exposição, do dismantelamento da fachada de normalidade. Somente duas pessoas irão opor resistência ao estado de coisas que se instaurará com o casamento

inopinado: Virita e Maria do Lado. Também pela via do silêncio, ambas lutarão uma contra a outra, na ilusão de que estarão a defender seus direitos, mas apenas fortalecerão a ordem opressora e fixar-se-ão no lugar de objetos a elas designado pelos homens.

Embora, na perspectiva dos defuntos-narradores, o comportamento assumido por Virita após o casamento tenha contribuído “para estragar a vida da irmã, do mesmo modo que acreditava que a irmã tinha estragado a sua” (GERSÃO, 1995a, p. 106) e, a nosso ver, ela tenha fortalecido a ordem reinante com seu comportamento que visava somente afrontar a irmã e não ao verdadeiro algoz de sua suposta felicidade, a seu modo ela tentou resistir ao artificialismo com que se procurou encobrir a mentira que era a união de Filipe e Maria do Lado. Sua primeira atitude, espécie de desobediência civil, foi não ter se casado nunca, apesar de terem pedido a sua mão “em duas ocasiões” (GERSÃO, 1995a, p. 106). Contrariava, desse modo, a imposição generalizada de que as mulheres (honestas) tinham de se casar e, por extensão, toda uma convenção social, a começar pelo pátrio poder, pois, “apesar da ira e das ameaças de Duarte Augusto” (GERSÃO, 1995a, p. 106), fez prevalecer a sua vontade. Mas esse foi apenas um efeito colateral que, se por um lado, fez frustrarem-se as esperanças de seu pai de que fizesse um bom casamento que resultasse em prestígio e prosperidade para sua Casa, por outro, contribuiu para oprimir com rigor maior a vítima mais frágil da opressão do patriarca, Maria do Lado.

Não tendo saído da casa paterna, a presença de Virita constitui-se empecilho a que se mantenham as aparências de normalidade no casamento de Maria do Lado, de quem os narradores dizem: “Parecia-lhe que vivia uma vida que não era sua, que era apenas a sombra de alguém. A presença de Virita tornou-se-lhe insuportável [...]” (GERSÃO, 1995a, p. 105).

Inconformada, Virita rebela-se silenciosamente, fazendo uso das armas de que dispõe e instala-se entre o casal, com “os seus passinhos leves, andando pela Casa, com sapatos finos, como se fosse para uma festa” ou com “o perfume que deixava ao passar” e que se tornava “ainda mais intenso quando abria o leque ou tirava do bolso o lenço bordado, o que acontecia predominantemente quando Filipe entrava na sala” (GERSÃO, 1995a, p. 109). Maria do Lado procura resistir ao estilhaçamento da ordem aparente de seu casamento com mais ordem: “Cosia, lavava, arrumava, espanava, escovava, fazia sobremesas, bordava”. Virita, no entanto, “anulava todos os seus gestos e canseiras, sentada na cadeira, suspirando, abrindo o leque, sorrindo.” (GERSÃO, 1995a, p. 110).

É interessante e, por isso, cabe pontuar, que a diferença entre as irmãs remete ao papel da mulher tão bem metaforizado no anel oferecido por Jerónimo a Vitória, em *O cavalo de sol*. Naquele anel, o inseto perfeito e cercado, para sempre, de cristal remete à perfeição, à

fragilidade e à obediência que o homem espera da mulher. Virita atende aos ditames da época, portando-se com a fragilidade e a elegância de uma borboleta, flanando aqui e ali com seus passinhos leves e seu leque que, obviamente, remete-nos a asas. Toca piano, é bonita, culta e educada. Sua “utilidade”, assim como a do anel, é relativa, isto é, ela serve para o papel social de entreter convidados fazendo uma boa figura diante deles. Se, no entanto, não se casar, torna-se inútil. Maria do Lado, por seu turno, é verdadeiramente útil, pois sabe realizar atividades de que todos precisam sempre: cozinha, lava, costura, limpa. E porque é útil, não pode se comparada à delicadeza do inseto no anel, nem pode ser cogitada para figurar como esposa nos salões da alta sociedade: é feia, pesada, desajeitada.

Ambas duelam em silêncio, sem perceberem que fortalecem a opressão social e familiar de que são, ambas, vítimas. Virita, “feita boneca e perdida em sonhos” (GERSÃO, 1995a, p. 214), renuncia à própria vida para ser amante de Filipe. Maria do Lado “viveu o casamento como uma humilhação”. Mesmo acreditando que a história da troca das noivas tinha-se espalhado, que todos sabiam e “nas suas costas sorriam com indulgência, comiseração ou animosidade”, o que a “enchia de vergonha e de furor” (GERSÃO, 1995a, p. 105), mantinha-se casada por não poder impor-se às convenções sociais que prezavam as aparências. Ao final, os narradores afirmam, sobre ela, Filipe e os filhos que tiveram, que “não faltou quem os achasse uma família exemplar” (GERSÃO, 1995a, p. 214), evidenciando que a resistência das irmãs foi sempre contra o alvo errado.

### *A árvore das palavras*

A seguir a *A casa da cabeça de cavalo*, Teolinda Gersão publica, em 1997, *A árvore das palavras*, romance ambientado no Moçambique anterior à independência, em que o silêncio figura na história na forma da total incomunicação entre o casal Laureano e Amélia e elabora a dimensão histórico-política do discurso, por meio de dissimulação do racismo do colonizador pela aparente cordialidade das relações entre brancos e negros (a tensão latente sob uma falsa ordem). Nessa narrativa, o racismo é focalizado por via da representação privilegiada do espaço, em que se vão configurando as relações inter-raciais. O discurso do romance é tecido a ponto alto e baixo<sup>63</sup>. Os sentidos em relevo, isto é, os que se oferecem à superfície do discurso (ponto alto) provêm do ponto de vista da narradora, Gita, filha de Laureano e Amélia. Bem integrada à cidade em que nasceu, a menina privilegia, em sua focalização, os aspectos positivos do

---

<sup>63</sup> Julgamos conveniente essa analogia com o crochê, cuja trama se faz com um fio único, criando-se efeitos diferentes com a variação do tipo de ponto. O ponto alto tem trama média e é usado para produzir partes em relevo, enquanto o ponto baixo é usado na *base* de trabalhos fechados, com ponto firme.

espaço, inclusive as aparentes boas relações entre brancos e negros. Outros sentidos, que dão conta da dominação do colonizador e da servidão em se baseia o vínculo do nativo com aquele, vêm em ponto baixo, uma vez que subjazem aos enunciados (a participação do leitor é requerida para identificar os sentidos silenciados). Com o avançar da narrativa, a trama em ponto alto torna-se mais frouxa em algumas partes, de modo que se revelam, gradativamente, as tensões que polarizam a cidade.

Ao olhar para a própria casa, Gita, ainda criança, tem a percepção de que há uma divisão estabelecida (embora jamais declarada pelos adultos): “E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal” (GERSÃO, 2004, p. 10). O discurso é silenciado no que concerne ao significado da flagrante segregação, uma vez que a narradora, uma criança, vê com naturalidade esse tipo de relação. A expressão do sentido de pertença à Casa Preta (representação metonímica das relações entre nativos e colonos pobres) colabora para o mascaramento, no discurso, dos sentidos relacionados à exposição da desigualdade, uma vez que essa situação, embora visível, não é percebida como injusta, porque forjada num contexto de racismo gentil<sup>64</sup>. A Casa Preta ser a casa de Lóia indica o seu lugar na relação com o colonizador, isto é, a ela cabiam os afazeres domésticos e a lida no quintal.

Tal segregação, no entanto, é uma repetição, em menor proporção, da divisão do espaço e do trabalho que regulamenta o convívio entre colonos e colonizados: “O outro lado existia para servir este, levantado em frente ao mar<sup>65</sup>” (GERSÃO, 2004, p. 82), diz Amélia, mãe de Gita, que partilha, de forma consciente e sem procurar mascarar, do sentimento generalizado entre brancos de que os nativos eram inferiores, cabendo-lhes, portanto, viver nas zonas mais afastadas da cidade e executar funções que não demandavam especialização.

O silenciamento que ocorre a esse respeito, tanto na história, quanto no discurso, não é resultado apenas da ausência de palavras, mas de se sustentarem enunciados que ressaltam as aparentemente boas relações entre nativos e estrangeiros, apagando outros por meio dos quais se exporia a tensão existente entre eles. Tal discurso é reforçado por notícias sobre o regime de *apartheid* na África do Sul que chegam a Moçambique e reforçam a ideia de que na colônia

---

<sup>64</sup> Escolhemos essa expressão para referir contextos em que o racismo não chega aos exageros do sistema de *apartheid*, pelo contrário, negros e brancos convivem em ambientes de trabalho, frequentam-se as casas uns dos outros e são permitidas uniões afetivas inter-raciais, no entanto, a imagem do negro como inferior, destinado aos trabalhos subalternos, é vista com *naturalidade*.

<sup>65</sup> O outro lado é o chamado Caniço, onde viviam os negros: “O outro lado, por teimar em embrenhar-se no novelo confuso do ‘Caniço’, perdia sempre, em dada altura, a geometria.” (GERSÃO, 2004, p. 83)

portuguesa, onde não acontecem os descabros da administração inglesa, os negros não sofrem racismo:

Ai meninos, contaram o Jamal e a Bibila voltando de Joanesburgo, a gente julga que já sabe, mas na verdade nem se imagina, aquilo só visto. Porque lá não era só assim: uma parte da cidade para brancos, outra para negros, hotéis e restaurantes para brancos, hotéis e restaurantes para negros, machimbombos [ônibus] para brancos e machimbombos para negros – não era só isso, nas mais pequenas coisas se apartavam. [...]

Viviam no terror de se tocarem, ou mesmo de se aproximarem, como se os negros tivessem lepra, ou a cor da pele fosse uma doença. Havia bebedouros de água para brancos e outros para negros, máquinas de comprar coca-cola para brancos e outras para negros e assim por diante [...] E se por exemplo brancos e negros fossem a andar no mesmo passeio, os negros tinham de sair dele, para dar lugar aos brancos. (GERSÃO, 2004, p. 67).

A perspectiva que Gita assume ao narrar permite afirmar que ela não toma consciência da realidade circundante e percebe os acontecimentos de maneira relativizada. Observe-se, no fragmento abaixo, como ela enxerga a divisão da cidade entre negros e brancos:

Chegou entretanto a época das chuvas e como sempre a cidade ficou partida ao meio, foi bênção de um lado e maldição do outro: a chuva lavava os prédios e as ruas, regava os jardins e fazia nascer flores na cidade dos brancos, e abria feridas profundas na cidade dos negros, convertida em pântano. (GERSÃO, 2004, p. 154).

A personagem enxerga a discriminação, prova disso é que faz referência a uma “cidade dos negros” e a uma “cidade dos brancos”. No entanto, naturaliza a tal ponto a situação que chega a afirmar que “a cidade *ficou* partida ao meio”. O verbo de ligação institui um sentido circunstancial e relativiza o apartheid social, na medida em que só se torna visível graças à ação diferenciada da chuva nas zonas habitadas por brancos ou por negros. Outro discurso que acoberta o racismo é o que chama cidade aos bairros. Cidade dos brancos e cidade dos negros são denominações dadas a bairros e servem para negar a discriminação que ocorre no seio da *mesma cidade*. Ao chamar os bairros de cidade, institui-se a falsa impressão de autonomia entre eles e não de uma fratura no seio da mesma comunidade.

A situação dos negros é enunciada sem relativismos pelas vozes de Amélia, que expressa concordância com o tratamento que lhes é dispensado, e de Laureano, que se opõe a esse tratamento: “O governo (algo de grave e negativo se segue, sempre que ele começa uma frase deste modo) não só permite a construção nesta zona [o Caniço] como ele próprio mandou construir habitações aqui. É tudo que tem para oferecer aos negros.” (GERSÃO, 2004, p. 155). No momento dessa fala, estão ambos, Laureano e Gita, no bairro devastado pela chuva. Enquanto seu pai observa a injustiça (ainda mais) exposta pela chuva, Gita restringe-se a um exame superficial do que fazem as pessoas: “Crianças brincam na lama. Adiante, ajoelhada no

chão, uma mulher teima em acender uma fogueira que não acende.” (GERSÃO, 2004, p. 155). Como a narrativa é orientada por sua perspectiva e ela, enquanto narradora, cede raramente a voz a outros personagens, conforma-se o silenciamento que, na história, é essencial ao contexto de naturalização da desigualdade. Já o silêncio presente no discurso (silêncio constitutivo, além de silêncio local, pois se sustenta o discurso da metrópole acerca das relações entre brancos e negros) é possibilitado pela voz que narra a partir do olhar pouco crítico de uma jovem que não percebe as contradições que a cercam.

Fruto desse olhar míope, o discurso, ao mesmo tempo em que mascara os problemas (simplesmente porque não são plenamente compreendidos pela narradora) tem a aparência de pano roto, com rasgos aqui e ali por onde sua própria falácia (que sabemos não ser intencional) põe-se a descoberto. Veja-se mais um exemplo disso no comentário da narradora sobre o princípio da guerra colonial: “Então, *de repente*, rebentou a guerra. Como um *terreno minado* explodindo. *Não foi para ninguém uma surpresa*, sabia-se que iria acontecer, já tinha acontecido noutros lugares, mais tarde ou mais cedo ia chegar aqui” (GERSÃO, 2004, p. 163; grifos nossos).

De forma semelhante àquela que apontamos em sua percepção da discriminação social que separa a cidade em um lado de negros e outro de brancos, aqui novamente a narradora expõe a própria alienação em relação ao contexto em que vive ao comentar de forma quase incoerente o início da guerra. Incoerente porque, para ela, o fato deu-se de repente, embora não tenha sido, para ninguém, uma surpresa. O que parece é que ela, desatenta, apenas toma consciência da realidade quando sobrevêm acontecimentos graves, como as chuvas que destruíram o bairro dos negros, ou a guerra alcançar sua cidade. Por isso, para ela, a cidade *ficou* partida ao meio, como se não estivesse partida antes e a guerra rebentou de repente. No entanto, para outras pessoas, não foi surpresa, ainda que o pensamento de que tal se dava porque já ocorrera em outras partes, e não como consequência da desigualdade social, denuncia a alienação generalizada em que se encontravam os habitantes da capital do país.

O processo de ruptura do discurso alienado, que não resiste à realidade, é encenado nesse mesmo discurso, ou seja, ele é subvertido desde dentro. A libertação dos múltiplos sentidos até então silenciados atinge a dimensão imagética por meio de expressões como “terreno minado explodindo”. Tal estratégia discursiva permite-nos afirmar que esse é um romance em que convivem duas histórias; uma que está à superfície e pode ser acessada por meio dos enunciados legíveis. Outra que subjaz a esses enunciados, na forma de silêncio constitutivo, e que constantemente vem à tona do discurso por meio de palavras descuidadas do discurso silenciador. Ambas, solidariamente, re(a)presentam a situação das colônias

portuguesas às vésperas das lutas pela independência: uma aparente normalidade que paulatinamente vai perdendo a capacidade de autosustentar-se e de abafar as convulsões sobre as quais se estende<sup>66</sup>.

### *Passagens*

Passamos a falar de *Passagens*, romance mais recente<sup>67</sup> de Teolinda Gersão, publicado em 2014, que reúne temas caros à autora, como a incomunicação, principalmente entre casais, os escândalos familiares abafados por comportamentos hipócritas, as relações específicas entre mães e filhas (tema que aparece em *O silêncio*, em *A árvore das palavras* e em *Os anjos*) e entre pais e filhos de modo geral (também presente em *A árvore das palavras*, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, *O cavalo de sol*, *A casa da cabeça de cavalo* e em *A cidade de Ulisses*). Trata, também, de paixões românticas condenadas à incompletude. Neste tópico examinamos como o silêncio participa na construção de alguns desses temas.

O primeiro silêncio que sobressai, advém do fato de as personagens pouco interagirem. Encontram-se todas no mesmo espaço, por ocasião do velório de Ana, mas compartilham poucas informações, aos sussurros, depois entregam-se aos próprios pensamentos. No discurso, esse isolamento é construído pela estruturação do texto à maneira do teatro, com o recurso à rubrica para identificar a personagem que está pensando. Consequentemente, ocorre a supressão da voz do narrador, que atua apenas brevemente, apresentando a *cena* antes de desaparecer. A descrição inicial é feita pela perspectiva de Ana:

Agora ela, Ana, estava deitada, rodeada de pessoas, no meio de uma sala [...] havia em volta uma profusão de flores [...]

Estava deitada, era a única pessoa deitada, mas tinha uma visão perfeita do que se passava em volta. Do mesmo modo que ouvia perfeitamente, mesmo quando falavam muito baixo, quase em segredo.

Era espantosa a nitidez com que podia ver e ouvir – inclusive aquele esforço que faziam para sufocar as vozes e reduzi-las ao silêncio. Porque havia, apesar dos ruídos e murmúrios, um enorme silêncio em volta. Era sobretudo *esse silêncio que sobressaía*, embora as vozes continuassem a chegar. (GERSÃO, 2014, p. 11, grifo nosso).

As vozes que Ana escuta, vêm de murmúrios esparsos e dos pensamentos das personagens, cada uma delas encerrada em si mesma:

- Sim, foi antes de ontem.
- Vim logo que soube.

<sup>66</sup> Esse viés de análise é priorizado em nossa dissertação de mestrado, cuja referência é MATTOS, 2013.

<sup>67</sup> Posteriormente, em 2016, a autora publicou o volume de contos *Prantos, amores e outros desvarios*.

- Telefonaram-me de manhã.
- Durante o sono. Dormia quando...
- De noite. Antes da madrugada.
- Antes da meia-noite.
- Tanto tempo.
- Anos.
- Sim, durante a noite.

[...]

E ela ouvia-os *mesmo que não dissessem nada*, o seu ouvido tornara-se tão agudo que mesmo *os pensamentos se tornavam perceptíveis*. No entanto tinha a sensação estranha de que nada do que diziam ou pensavam fazia qualquer sentido. (GERSÃO, 2014, p. 12, grifos nossos).

O “enorme silêncio” de que ela toma consciência em meio às vozes (que, embora pensadas, soam-lhe claras) relaciona-se a essa não-partilha das ideias ou opiniões.

*Rosinha*

Querida tia Ana, eu não queria esta notícia, talvez por egoísmo.

Sobretudo não nesta altura. A Madalena tinha acabado de me telefonar, ontem, e estava tão feliz.

*Madalena, filha de Rosinha*

A morte apanha-nos de surpresa, até num dia cheio de sol e perfeito. Fiz o teste de gravidez e deu positivo. [...] E eu continuo secretamente alegre, a morte da tia Ana faz parte da ordem natural das coisas.

Para mim e o Eduardo foi sobretudo um contratempo, ter de mudar à pressa os compromissos e apanhar um comboio para Lisboa.

*Eduardo, marido de Madalena*

Sinto-me deslocado aqui, e de certeza que também a Madalena. Como se tivéssemos apanhado um comboio errado para um local errado. (GERSÃO, 2014, p. 19, grifos nossos).

No excerto acima, o que poderia ser uma conversa entre mãe, filha e genro acontece como pensamentos isolados. Eduardo e Madalena não queriam estar ali, sentem-se deslocados, mas não ousam verbalizar o que sentem. Negam, desse modo, que foram ao velório como parte de uma obrigação familiar, pois a entendem necessária à preservação da harmonia entre os parentes.

A conhecida tensão resultante da resistência à ordem, visível em outros romances de Teolinda Gersão, ocorre em *Passagens* de uma forma nova. Em outras obras da autora, a resistência, mesmo silenciosa, faz-se acompanhar de ações, ainda que realizadas em surdina, como no caso das filhas de Duarte Augusto, ou mesmo de *A árvore das palavras*, em que, independentemente da tomada de consciência das personagens, “de repente rebentou a guerra”. Aqui, a necessidade de resistir é pressentida pelas personagens, mas não se realiza inteiramente;

tanto porque se priorizam imperativos sociais quanto porque, apesar de compromissos como um velório serem “um contratempo”, opta-se pelo silêncio, isto é, por não partilhar opiniões que podem abalar a harmonia do grupo. Resiste-se, não à ordenação social que lhes exige a presença no evento, mas ao impulso de não comparecer, bem como ao impulso de dizer verdades que apenas criariam situações desagradáveis e remorsos futuros. Resiste-se à palavra constrangedora, como neste outro excerto, em que todos concordam em que a teimosia de Ana em recusar-se a ir viver com a filha, Marta, quando a idade avançada já não lhe permitia viver sozinha, causou a essa muitos contratempos. Mas ninguém fala sobre o assunto, apenas o recordam em pensamentos:

Miguel [marido de Rosinha]

Com a idade as pessoas mudam. A tia Ana, sempre tão doce, despedia todas as empregadas e enfermeiras, nenhuma lhe agradava, como se servi-la fosse um privilégio. Não tinha a menor noção de como era difícil mantê-la na sua própria casa, nem sequer aceitava que já não se bastava a si própria e precisava de ajuda. Tinha uma visão distorcida da realidade, não reparava que existiam também os outros, além dela, não percebia que a Marta se via louca para encontrar alguma solução, mesmo precária.

Eduardo

A Marta lutou até ao fim, tentou convencê-la a ir para a casa deles, a tia nem queria ouvir falar nisso. Mas quando partiu outra vez a anca insistiu em passar algum tempo num lar, depois de sair do hospital. Depois teve um AVC e ficou numa cadeira de rodas. O lar foi para a Marta o último recurso, quando já não havia mais nenhum. (GERSÃO, 2014, p. 25).

O reconhecimento da dedicação de Marta pelos amigos e parentes, acaba por tornar-se a medida das críticas que ela receberia se não agisse conforme o que se espera de uma filha. Pressionada por esse imperativo, não encontra espaço para reconhecer os próprios sentimentos, soterrando-os abaixo do nível da consciência, no plano dos sonhos, onde permanecem silenciados:

Marta

E havia outro sonho, recorrente.

Ia por campos e ravinas arrastando Ana, a minha mãe. Perdia-me numa floresta, levando-a comigo. No início eu pegava-lhe e ela era pequena e leve como uma criança, depois *tornava-se um fardo e pesava como chumbo nos meus ombros*. (GERSÃO, 2014, p. 29, grifo nosso).

Não conseguindo assumir como sua a sensação que tem diante da responsabilidade de cuidar da mãe, vivencia-a por meio de um sonho recorrente. A mãe lhe pesa, mas ela assume a responsabilidade por amor, não por obrigação: “Nem sequer sabia para onde me arrastava, só sabia que não ia deixá-la para trás, que a levaria para onde quer que fosse, mesmo que

morrêssemos ambas no caminho.” (GERSÃO, 2014, p. 29). Se, por um lado, a pressão não-declarada do grupo em que vive leva-a a silenciar sobre suas dificuldades, chegando mesmo a não admiti-las sequer para si, por outro, é também por amor à mãe que aceita sem queixas prestar-lhe o cuidado que, como filha, lhe deve. Porque também ela, por amor à mãe, resiste à palavra desnecessária ou ferina ou ao gesto que fraturaria o silêncio da paz familiar.

Ao contrário de Eduardo e Miguel que, de certo modo, também hesitam em criticar Ana, preferindo fazê-lo de modo enviesado ao exaltar o trabalho de Marta – note-se a presença do silêncio constitutivo – Madalena pensa de forma clara sobre a questão e admite, no nível da consciência, que idosos doentes tornam-se um peso para a família, mas, igualmente, opta pelo silêncio:

Madalena

Por vezes interrogo-me se um dia vai acontecer o mesmo com minha mãe e comigo. Mas eu pelo menos não quero pesar na vida de Carminho. Encontrarei de certeza outra saída. (GERSÃO, 2014, p. 26).

Essa questão, vista pela perspectiva de Ana, tem outros desdobramentos, pois *ela* é o peso e sabe que assim é considerada, ainda que jamais lhe digam (se nem para si mesmos conseguem dizer). Uma mulher forte, acostumada à própria independência que tem, subitamente, os movimentos tolhidos por um osso partido e, em seguida, por um AVC; ainda que saiba como é difícil para si, e para os outros, manter-se em sua própria casa, é lá que quer estar. Ou em um lar para idosos, onde o fato de pagar pelos serviços prestados ameniza-lhe a sensação de ser incômoda. No entanto, cala-se sobre a consciência que tem de sua desconfortável posição, de tornar-se um estorvo na casa da filha. Obstina-se em não aceitar as instâncias de Marta, projetando a falsa imagem de que não tinha noção da existência dos outros, ou de que via a realidade de maneira distorcida. Porém, o seu silêncio, travestido de obstinação, é a forma que encontra de resistir à palavra rude, que ela sabe que será pronunciada por alguém, ou por ela mesma, se for viver com a filha e o genro. Tem uma noção aguda dos outros e de suas necessidades, de tal forma que, já no lar para idosos, ao constatar que os parentes visitavam-na com frequência, especialmente Marta, que o fazia diariamente, elabora um plano para poupar-lhes o trabalho das visitas: simula ter Alzheimer. Na primeira parte do romance (intitulada “Ponto de encontro”), Marta menciona a doença, no entanto, só ficamos sabendo que

se tratava de fingimento no parte central<sup>68</sup>, “Noite”, em que ocorre o longo diálogo de Ana consigo mesma.

Ana 2

Não precisavas de fingir que tinhas Alzheimer para os libertares de ti. Escolheste representar esse papel porque os amavas. Para que quase deixassem de te visitar. Sabias que a vida era fugaz, não querias que a perdessem contigo.

Ana 1

Para mim os dias não passavam, eram um bloco de tédio e de silêncio.

Ana 2

As visitas deles ter-te-iam alegrado. Queriam ajudar-te a passar o tempo. Mas tu não deixaste.

Ana 1

Não suportava que perdessem as suas vidas comigo. Simular Alzheimer foi a libertação que encontrei para eles. À falta de outra. E, curiosamente, deixei de sentir o mesmo tédio. Agora, pelo menos, tinha alguma coisa a fazer: um papel a representar. (GERSÃO, 2014, p. 81).

O jogo da representação põe fim ao tédio de Ana porque lhe exige o esforço de silenciar nas situações em que se habituara a usar a palavra. E quando fala, retira o enunciado do campo semântico usual, para carregá-lo de outros sentidos, possíveis somente em associação com o silêncio. Vejamos um exemplo:

Ana 1

[...] Queria *agradecer devidamente* à Carminho [filha de Madalena] quando me trouxe a caixinha de música, a fez tocar para mim, e depois a deixou ao meu alcance, na mesa do lado. Fiz-lhe uma festa na cabeça e cantei-lhe uma canção da infância. *Repeti as frases várias vezes*, como se eu própria fosse uma caixa de música *quebrada*. Ela sorria, olhando para mim. E estava contente. Muito contente. (GERSÃO, 2014, p. 83, grifos nossos).

A menina alegre-se, não porque a letra da canção diz-lhe algo, mas porque a fala repetida coloca-a diante do (presumido) esforço da bisavó em lhe agradar. A avó, mesmo “quebrada”, reconhece-a e faz-lhe festas na cabeça. O calar de Ana (fingindo ter-se esquecido as outras partes da música), portanto, mobiliza os sentidos do que não diz, isto é, o amor não declarado pela bisneta, mas apreensível por meio dos esforços que finge fazer para comunicar-se com a menina. É o sentido desse amor que alegra Carminho.

Em outro excerto, observamos como Ana também tira proveito do próprio silêncio para sintonizar significados implícitos em gestos e em não-ditos:

---

<sup>68</sup> Esse capítulo é central por ser o segundo de três, mas, também, por conter revelações das histórias silenciadas de Ana e de sua mãe, Olímpia.

Eu podia suportar isso e alegrava-me por não me tornar tão pesada. Eles sentiam-se livres, julgando que eu nem sequer os conhecia e que me era indiferente que viessem ou não. Assim, quando vinham, eu tinha a certeza de que vinham realmente por vontade de me ver. E a sua presença era doce. (GERSÃO, 2014, p. 84).

O longo diálogo que tem lugar no segundo capítulo, é um momento especial em que Ana revê situações do passado que estiveram durante décadas envoltas em silenciamento. Com sua morte, essas narrativas eternizar-se-ão como não-ditos, no entanto, no momento de sua passagem, Ana precisa verbalizá-las, libertá-las do peso de terem sido, sempre, segredos. Recupera, nesse intuito, a história de Tiago e Olímpia, seus pais e a sua própria, especialmente um episódio doloroso vivenciado com o pai.

Olímpia sempre contou às netas, Marta e Rosinha, sobre o avô Tiago, homem belo e encantador como um príncipe de contos de fadas. Algo, porém, incomodava Marta nessas histórias, e nem Olímpia nem Ana respondiam suas perguntas cada vez mais insistentes:

Marta

Mais tarde fui dando conta de buracos, de coisas que não batiam certo nas histórias. Aqui e ali a avó tinha deixado cair um pedaço de verdade, mas aparentemente nunca colou esses pedaços uns aos outros, até formar com eles uma figura. Deixava-os ficar soltos, desgarrados, como se fossem independentes de um contexto.

Foi isso que me intrigou, anos depois da sua morte. Comecei um dia a verificar as datas [...] mas aparentemente a avó tinha uma noção muito vaga do tempo. Para ela a vida dividia-se entre o presente e um passado luminoso [...] em que o avô era vivo e ela era completamente feliz (GERSÃO, 2014, p. 67).

Rosinha

Era rico e poderoso, um belo homem. Que tão bem representava a família, dizia a avó Olímpia. (GERSÃO, 2014, p. 71).

Como não obtinha respostas, Marta dava outros sentidos ao que lhe contava a avó – “E então a Marta contava-me a *sua* versão da história.” (GERSÃO, 2014, p. 71, grifo no original), pensará Rosinha, durante o velório de Ana. Este é um exemplo de como o silêncio é zona de circulação de sentidos, pois Marta somente podia criar nos espaços não preenchidos pelas respostas que demandava à mãe e à avó. Ana, agora protegida pelo silêncio da morte, já não teme reconhecer o que antes ocultara e o leitor verifica que Marta sempre esteve muito perto da verdade:

Ana 2

Na verdade a mãe era uma solteirona abandonada, numa casa abastada da província, e um jovem bonito e manipulador, de vinte e quatro anos, viu nela uma fonte de rendimento e não teve nenhuma dificuldade em conquistá-la. (GERSÃO, 2014, p. 88).

Esse era o segredo de Olímpia, tão bem guardado que foi aos poucos cedendo espaço a uma versão mais bonita, mais adequada: “A minha mãe vivia numa vida inventada” (GERSÃO, 2014, p. 127), diz Ana a si mesma. Mas ela também tem as próprias confidências a fazer, que só fazem sentido quando adentramos totalmente o segredo de Olímpia.

Tiago, depois de perder a própria herança no jogo e esbanjar os bens herdados por Olímpia em um estilo de vida que nenhum dos dois trabalhava para manter, foge para o Brasil, deixando para trás a esposa e as filhas, Laura e Ana. Na miséria e sem um ofício em que se pudesse empregar, Olímpia passa a depender da ajuda financeira dos cunhados. Por essa época, impõe-se o silenciamento à memória de Tiago:

Ana 2

Depois disso o pai desapareceu dos retratos. A mãe escondeu-os, no fundo das gavetas.

Ana 1

E fiquei proibida de lhe falar se o visse. Mas não o vi, durante muito tempo. Durante anos ele desapareceu.

Vivíamos sozinhas, eu e a mãe. Laura morrera entretanto. Foi um longo tempo, negro e sem memórias. Como um buraco num tecido. Ou um quarto sem luz.

Ana 2

Só muito mais tarde soubeste que o pai voltara ao Brasil, e agora regressara e estava de novo em Lisboa.

Tinhas quantos anos, nessa altura? (GERSÃO, 2014, p. 101).

Ana, então com quinze anos, passa a viver a angústia de que o pai lhes fosse bater à porta, uma vez que, tão logo souberam de seu retorno, as irmãs de Olímpia levaram-lhe a notícia e impuseram novo tempo de silenciamento:

Ana 1

[...]

Por isso a mana que estivesse em guarda, se ele lá batesse nunca lhe abrisse a porta, disse a tia Leonor. Já sabia o traste que ele era, e os cunhados não iam tolerar que ela fosse outra vez doída.

Ana 2

Já chegara o que chegara, e se ela alguma vez lhe abrisse a porta nunca mais contasse com a ajuda deles, ficasse bem ciente disso.

Estávamos portanto prevenidas. (GERSÃO, 2014, p. 107).

Por isso, quando um dia Tiago procura-lhe a casa, pedindo um prato de sopa porque não se sentia bem, Ana abre a porta hesitante, apavorada. Está sozinha, a mãe saíra; então lhe serve algo para comer e espera nervosamente que termine depressa e vá embora. Mas ele pede para

deitar-se um instante, sente-se mal. Sem conseguir recusar, Ana indica-lhe um pequeno quarto onde “se guardavam coisas que já não serviam” (GERSÃO, 2014, p. 110).

O tempo que se segue é de extrema angústia para Ana:

Íamos ficar sem nada outra vez, por causa dele. A notícia chegaria aos ouvidos dos tios e das tias, e uma catástrofe ia desabar. Acabaríamos na rua, por causa daquele homem que só trazia desgraça.

[...]

Ana 2

Não sentias piedade, apenas ódio e raiva [...] (GERSÃO, 2014, p. 111).

Atordoada pelo pânico, chama-o, mas não obtém resposta; tenta abrir a porta, contudo, está trancada por dentro. Enraivecida, esmurra-a e grita-lhe que se vá, que nunca mais volte, que ele deu-lhes cabo da vida uma vez e tentava fazer o mesmo agora, que jamais o receberiam novamente. Entretanto Olímpia regressa à casa e, encontrando essa cena, chama um vizinho para arrombar a porta do quarto. Encontram Tiago morto: “Tinha a cara desfigurada e torcida, a cabeça resvalara da almofada.” (GERSÃO, 2014, p. 116).

Ana jamais revela, nem mesmo à mãe, o que dissera ao pai enquanto atacava com socos a porta. Carrega, até o momento do próprio velório, a dúvida sobre se o pai teria morrido antes ou depois de ouvi-la. Certa manhã, à época desses eventos, escuta a conversa de duas vizinhas, uma das quais levanta a hipótese de que Thiago teria cometido suicídio. Começa um novo período de angústias:

Ana 1

A palavra suicídio nunca me tinha ocorrido. Mas daí em diante *vários cenários* vinham-me a toda a hora à cabeça, como se eu apanhasse alternadamente *bolas de cores diferentes*. Mesmo que eu não quisesse ali estavam elas, subindo e descendo, e eu seguia-as fixamente com os olhos e agarrava ora uma ora outra. Nunca paravam, nem quando eu dormia. Por vezes chocavam no ar, umas contra as outras, e a minha cabeça estalava. A minha cabeça vivia no meio delas.

Primeiro as bolas tinham um *movimento confuso, sem significado*. Depois eu começava a conseguir focar melhor os olhos, tentando reconstruir os factos, como se a sua compreensão me pudesse libertar de um pesadelo. (GERSÃO, 2014, p. 116, grifos nossos).

Novamente, tem-se o silêncio como facilitador do trânsito de sentidos, metaforizados, no discurso, pelas bolas coloridas. O silêncio, nesse caso, é instituído pelo desconhecimento do que realmente passou-se dentro do quarto e permite que Ana, na tentativa de reconstituir o que teria acontecido, projete diferentes cenários: um em que o pai dissera a verdade, estava mesmo mal e morrera repentinamente de um ataque cardíaco; noutra, ele inventara que não estava bem

no intuito de pedir uma cama, um copo de água e tomar o veneno que teria consigo (“A hipótese de suicídio punha mais sofrimento do lado dele e mais angústia do meu” [GERSÃO, 2014, p. 116]). Em qualquer das hipóteses, arrasa-a a incerteza sobre se o pai teria ouvido o que ela dissera:

Ana 1

[...]

Ele morrera ouvindo-me gritar que desaparecesse e nos deixasse em paz?

Nunca saberia, mas preferia a verdade a falsas conjecturas. De todas as coisas brutas que pensara, vagueando pela casa, o que tinha eu *realmente* dito? E que parte disso poderia ele ter *ouvido*? (GERSÃO, 2014, p. 123, grifos no original).

Em outro cenário, também o pai trazia um veneno, mas hesitava em usá-lo e só se decidia a fazê-lo quando a ouvia gritar: “Essa hipótese doía tanto que *eu lhe fugia e evitava a todo o custo pensá-la.*” (GERSÃO, 2014, p. 123, grifo nosso). Mesmo morta, Ana rejeita essa alternativa e aproveita sua nova condição para silenciá-la para sempre, a ela e às demais que lhe provocavam dor: “Os outros cenários foram destruídos. Por mim”, diz, prestes a eleger o que lhe é mais reconfortante. “Vou focar-me então no que *decidi* que aconteceu” (GERSÃO, 2014, p. 125, grifo nosso):

Ana 1

[...] Um acidente cardíaco, um enfarte. Fulminante.

Só *depois* eu chego e começo a bater à porta. *Depois*. Quando ele já lá não está. Desapareceu, como um actor.

A cena que eu represento do outro lado da porta já não fez parte da sua vida. **E também não fará mais parte da minha.** (GERSÃO, 2014, p. 125, itálico no original e negrito nosso).

Ana, que carregou sozinha a dúvida de ter magoado o pai com suas palavras, aprendera que essas podem ser vãs. Por isso, nunca respondeu às indagações de Marta e, pela mesma razão, descartou os cenários que não lhe faziam bem, também eles feitos de palavras, porque o que realmente se passara tinha morrido com Tiago. A cena representada por ela “do outro lado da porta”, ainda que tivesse feito parte da vida do pai, já não faria da sua, porque ela está morta, já não é preciso carregar o peso das palavras desnecessárias. Além disso, o silêncio da morte permite o transito de todos os sentidos, como só ela conhece essa história, pode valer-se desse silêncio para soterrá-los todos.

O silêncio dos não -ditos, geralmente abordado na obra de Teolinda Gersão como causa de conflito e incomunicação, nesse romance é resgatado sob outra perspectiva, a de que as

palavras nem sempre são necessárias e, às vezes, podem ser até perniciosas. Como as que Ana dirigiu ao pai.

Quando Marta, na juventude, insistia em que “tinha havido algures, para trás no tempo, uma qualquer injustiça inexplicável [...] que Ana negava, e teimava sempre em esconder”, Rosinha aconselha-a a “que cuidasse de si e esquecesse o resto”, que desistisse de bisbilhotar, pois “não ia adiantar nada”. (GERSÃO, 2014, p. 74). Ao contrário de outros romances de Teolinda Gersão, em que as personagens buscam a compreensão profunda do outro por meio do diálogo, em *Passagens*, nem sempre, a comunicação se faz pelas palavras. Nesse romance, os não-ditos reforçam o sentido de união entre os familiares de Ana, o que é visível pelo modo como uns completam os pensamentos dos outros, como se pudessem ouvir-se, ou como se representassem a mesma cena em que pegassem as deixas um dos outros, sincronizados, ensaiados, em sintonia.

#### Capítulo 4. O Casmurro português de Teolinda Gersão: o silêncio em *A cidade de Ulisses*

*AUSÊNCIA: Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono. (BARTHES, 1981, p. 27).*

*O silêncio das florestas. Os longos espaços despovoados, uma forma de beleza de algum modo opressiva. O silêncio como um momento suspenso, antes de um grito. Fico à escuta, à espera de ouvir esse grito, vindo de algures de repente.*

*Mas ninguém grita.*

*O silêncio pesando. Acumulando-se nas árvores, nos campos, nos caminhos, em espessas camadas de neve sobrepostas. (Dos Cadernos de Cecília, in GERSÃO, 2013b, p. 221).*

No presente capítulo, examinamos o romance *A cidade de Ulisses*, publicado em 2011, cuja temática retoma, até certo ponto, a de *O silêncio* (publicado trinta anos antes, em 1981), na medida em que se tem, novamente, o silêncio como elemento chave da (suposta) impossibilidade de comunicação *plena* entre homens e mulheres, consequência provável do modo distinto pelo qual veem o mundo.

À correspondência temática opõem-se, contudo, algumas diferenças entre as histórias e entre os discursos dos dois romances. Em *O silêncio*, tem-se o casal Lídia e Afonso cujo relacionamento é dificultado pela falta de diálogo e pela tentativa de Afonso de enredar Lídia em um cotidiano organizado e previsível, do qual ela, para escapar, primeiro busca atrair o companheiro para um “diálogo fundo, mais fundo do que o diálogo de amor que se trava, ao nível do corpo, entre uma mulher e um homem” (GERSÃO, 1995, p. 11), depois, abandona-o após abortar o filho que espera e que a ligaria, talvez para sempre, àquele homem com quem não conseguia se comunicar. Já em *A cidade de Ulisses*, Paulo e Cecília são um casal de artistas plásticos que, *aparentemente* tinha “modos de ser, sentir e pensar estimulantes e compatíveis” (GERSÃO, 2013b, p. 129), mas se separa, inopinadamente, após Cecília comunicar uma gravidez indesejada por Paulo, ser fisicamente agredida por ele e perder o bebê.

Em relação ao discurso, enquanto em *O silêncio* tem-se um narrador heterodiegético impessoal<sup>69</sup> que conta pela perspectiva da protagonista, Lídia, em *A cidade de Ulisses*, o narrador, Paulo, é homodiegético e reflete o próprio ponto de vista. Além disso, os discursos dos romances divergem quanto à “gramática”<sup>70</sup>. *O silêncio* é (graficamente) organizado em blocos de tamanhos variados entre os quais o nexos é silenciado por certos procedimentos discursivos, como a suspensão abrupta da fala ou a interrupção de sequências narrativas, entre

<sup>69</sup> Tacca (1983, p. 131) utiliza o termo impessoal para referir-se ao narrador cuja identidade é indefinível.

<sup>70</sup> Roland Barthes (2011, p. 23) usa a expressão “gramática do discurso” para referir-se às unidades e às regras que organizam o discurso.

outros<sup>71</sup>. Em *A cidade de Ulisses*, o discurso organiza-se em capítulos com nexos claros entre eles, pois não ocorrem procedimentos discursivos que, de alguma forma, possam desnortear a leitura. No entanto, trata-se de uma simplicidade enganadora, pois o discurso é tecido por meio de um intrincado sistema de anacronias narrativas<sup>72</sup> proporcionadas por silenciamentos do narrador. A esse respeito, pode-se dizer, de sua escrita, o que ele afirma sobre os quadros pintados por sua mãe: “*A sua ordem escondia uma desordem*, havia outras dimensões para além da superfície.” (GERSÃO, 2013b, p. 100, grifo nosso).

Pretendemos mostrar que Paulo é um narrador suspeito<sup>73</sup> e que essa suspeição vem dos *silenciamentos* que identificamos tanto na história, verbalmente referidos, quanto no discurso, engendrado por procedimentos discursivos que trabalham com o apagamento de sentidos (os quais passam a existir como silêncio constitutivo). Dessa forma, tem-se uma narrativa na aparência muito clara e direta, porém profundamente ambígua.

### Uma ponta de Casmurro<sup>74</sup>

Quando pensamos em um narrador suspeito, acontece-nos o Santiago, do *Dom Casmurro* de Machado de Assis, como um caso exemplar. Embora não tenhamos a intenção de comparar os dois romances, foi à obra machadiana que nos remetemos quando começamos a suspeitar de que Paulo, narrador de *A cidade de Ulisses*, procura meios de atenuar sua culpa em relação à agressão física em consequência da qual Cecília, que está grávida, aborta) e que o faz tentando convencer o leitor de que o amor entre ambos era de tal forma imenso que, diante dele, o episódio tornava-se irrisório e deveria ser perdoado.

Os dois livros têm pontos convergentes, especialmente o *modus operandi* de seus narradores, ponto nevrálgico das duas obras, por colocar grande parte do narrado sob suspeição. Em ambos os romances há um casal que se separa irremediavelmente; em Machado, como em Teolinda, o narrador revive os anos de convivência com a companheira, procurando justificar, aos olhos do leitor, a separação, recorrendo ao estratagema de eximir-se totalmente da culpa (Santiago) ou minimizá-la tanto quanto possível (Paulo). Ambos contam a história após a morte

---

<sup>71</sup> Para um estudo aprofundado das peculiaridades do discurso de *O silêncio*, consultar ZAMBONIM (1997).

<sup>72</sup> Termo com que Genette (1995, p. 34) designa as discordâncias entre a ordem dos acontecimentos na história e a ordem em que são narrados.

<sup>73</sup> No sentido em que Helen Caldwell (2002) usa a expressão para referir-se ao narrador de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, isto é, que advoga em causa própria, mas fornece, ele mesmo, os indícios que permitem colocá-lo sob suspeição.

<sup>74</sup> Tomamos, aqui, a liberdade de parodiar o título do capítulo LXII de *Dom Casmurro*, “Uma ponta de Iago”, com que Bento Santiago faz referência à peça *Otelo, o mouro de Veneza*, de Shakespeare, a cuja trama compara a própria história, torcendo, a seu favor, o texto shakespeariano.

das respectivas ex-companheiras, o que é um ponto importante, pois trata-se de uma circunstância que lhes garante certa liberdade na narrativa. Além disso, os dois optam pelo mesmo procedimento discursivo – sonegar informações – embora procurem atingir seu objetivo de maneira distinta: Bento Santiago escolhe a acusação direta e, comparando sua história à de Otelo, personagem de Shakespeare<sup>75</sup>, afirma que, no caso daquele, Desdêmona era inocente, enquanto Capitu, sua esposa, era culpada de adultério e merecedora da morte.<sup>76</sup> Já Paulo Vaz segue o caminho inverso e evoca Cecília como uma mulher quase perfeita, cuja perda ele lamentar durante duas décadas.

Essa atitude (aparentemente) despojada é, por si mesma, suspeita, principalmente porque, a despeito das palavras abonadoras sobre Cecília, há um claro esforço para persuadir o leitor de que o casal poderia ter seguido feliz como antes se Cecília tivesse permitido que Paulo (eu-narrado) se explicasse em relação à agressão. Para atingir esse objetivo junto ao leitor, Paulo (narrador) (re)inventa a trajetória do casal, pintando-a como uma grande história de amor; no entanto, talvez porque, afinal, deseje um julgamento justo, fornece, assim como o faz Santiago, elementos que permitem pôr em dúvida o que conta.

O romance de Machado de Assis muito além de narrar um casamento malfadado, procede a uma crítica à sociedade do século XIX no que diz respeito à forma como as mulheres eram tratadas. Do mesmo modo, *A cidade de Ulisses* ultrapassa a história de um amor que não deu certo, contada de forma envolvente e interessante, graças à atitude suspeita do narrador. O romance de Teolinda Gersão é uma crítica – também realizada, assim como a fábula, de maneira oblíqua – às relações homem-mulher na sociedade atual, que expõe as diversas formas de violência<sup>77</sup> a que a mulher ainda é exposta, não importa a classe social a que pertença, e que essa violência continua a ser vista de forma naturalizada, o que se evidencia, por exemplo, no silenciamento de Cecília, que não denuncia o companheiro agressor, e a consequente impunidade desse.

O que mais evidencia essa naturalização, no entanto, é a maneira como o narrador procura captar o perdão para a agressão cometida. Ao mesmo tempo em que reconhece a

---

<sup>75</sup> Da peça *Otelo, o mouro de Veneza*.

<sup>76</sup> “– E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público se ela deveras fosse culpada, *tão culpada como Capitu*? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção.” (ASSIS, 2008, p. 309, grifo nosso).

<sup>77</sup> Além da violência física, diretamente mencionada no discurso, há a violência simbólica que o discurso mimetiza ao não abordar de modo claro, mas que se insinua na forma como Paulo procura minimizar seu gesto e, ainda, fazer parecer que a atitude de Cecília em abandoná-lo era exagerada.

gravidade do gesto – daí precisar de perdão – minimiza-o, envolve-o numa exuberante história romântica para que reste irrelevante. Dirige-se a Cecília, mas, na verdade, é com o leitor que fala, a quem espera convencer de que tudo se deve perdoar em nome de um grande amor: “Um momento de loucura pode ser perdoado, quando estão quatro anos felizes no outro prato da balança?” (GERSÃO, 2013b, p. 166). O momance põe em destaque o fato de que sempre se espera, da mulher, que perdoe tudo, como demonstração de afeto e feminilidade. Desse modo, o narrador constrói uma história que apela ao senso comum do leitor, esperando que, também ele, minimize sua atitude ao compará-la aos quatro anos felizes que narra com pujança.

Paulo que, como dissemos, é artista plástico, um dia é convidado pelo Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>78</sup> a realizar uma exposição sobre Lisboa. Coincidentemente, anos antes, ele e Cecília tinham já idealizado um projeto sobre o mesmo tema, a que chamariam *A cidade de Ulisses*. Tal fato motiva o retorno, por via da memória, ao passado vivido com ela. Ainda que em nenhum momento o narrador declare estar a *escrever* suas memórias, tratamos por *escrita* o processo de rememoração devido a sua apresentação em capítulos, estrutura própria da escrita<sup>79</sup>. Além dessa organização típica, o narrador consigna o relato como necessário para a sistematização dos dados (ação que também remete à escritura) que pretende usar na exposição:

Se agora imaginar um tempo contigo [Cecília] “em volta de Lisboa” é apenas como *instrumento de trabalho*, porque preciso de *organização* e de algum *método*. Mas sei que esse tempo nunca existiu assim, é agora que o invento reunindo fragmentos soltos, de modo a formarem um só bloco na memória. (GERSÃO, 2013b, p. 37, grifos nossos).

Por essa razão, consideramos que as afirmações feitas sobre as pinturas de Paulo aplicam-se a sua narrativa (corrobora essa hipótese a decisão que ele toma de manter para a sua exposição o mesmo título do projeto idealizado com Cecília, que é o mesmo do romance que lemos). Sendo assim, o primeiro indício de que se pode suspeitar desse narrador encontra-se no excerto transcrito acima, em que confessa *inventar* a partir de fragmentos soltos. Há mais evidências, como a “carta impossível ao director do CAM” (GERSÃO, 2013b, p. 19), em que ele se imagina aceitando o convite para expor e apresenta algumas justificativas para tal:

Como sabe, é provavelmente assim que surgem as obras de arte: a partir de motivações pessoais, em geral egoístas, para prazer do criador, para que ele

---

<sup>78</sup> O referente real é a instituição portuguesa de mesmo nome, com sede em Lisboa, fundada em 1956 e dedicada às ciências, às artes, à beneficência e à educação.

<sup>79</sup> Capítulo I (subdivido em três partes): 1. Em volta de um convite, 2. Em volta de Lisboa e 3. Em volta de nós. Capítulo II: Quatro anos com Cecília. Capítulo III: A cidade de Ulisses.

possa *exercer o seu domínio sobre o real, forçando-o a moldar-se ao seu desejo.*

[...]

As pessoas entram nas salas de exposição e vêem coisas *na aparência objectivas. Mas os criadores estão dentro delas*, inteiros, vida, corpo, alma, tudo – *embora sob camuflagem*. Expor-se é também esconder-se. E também no disfarce os criadores são mestres, como é aliás do seu conhecimento.

*Não irei portanto expor-me.* Os artistas expõem, mas não se expõem. *Fingem sempre.* (GERSÃO, 2013b, p. 18, grifos nossos).

Não se pode perder de vista que a rememoração ocorre como meio para que Paulo (artista plástico) recolha o material que irá transformar em obra de arte e expor. É nesse processo que ele se transforma em narrador, logo, suas motivações são tão pessoais quanto as do artista, e ele também pretende moldar o real ao seu desejo, sem expor-se, fingindo sempre. E o fingimento é facultado por silenciamentos que instituem ambiguidades no discurso.

É possível flagrar o momento em que há o deslizamento do artista para o narrador no ponto em que o primeiro desvia o foco do tema da exposição (Lisboa) para Cecília, e, falando diretamente a Sara<sup>80</sup>, pede-lhe perdão por deixá-la um longo momento em segundo plano,

[...] porque agora comecei a andar por aí pensando noutra mulher

que já entrou no jogo, no meu, no nosso jogo, e sei que está disposta novamente a jogá-lo comigo. Do princípio. Um jogo começa sempre do princípio.

A primeira vez que te vi foi numa sala de aula, Cecília. (GERSÃO, 2013b, p. 19).<sup>81</sup>

Estabelecido o vínculo entre as duas criações de Paulo, escrita e pintura, podemos, por conseguinte, apontar uma identidade entre os quadros produzidos para a exposição e o discurso do narrador:

[...] imagens desfocadas de Lisboa, em que a cidade se adivinhava mais do que se via. [...] Eu oferecia assim um *olhar oblíquo*, um tanto vesgo, *um olhar falso que reclamava um segundo e um terceiro olhar*. As telas exigiam novas leituras, que *desvendavam mais do que parecia oferecer-se inicialmente*, e nasciam do desejo de olhar mais. Lisboa surgia como uma cidade de desejo, uma cidade de que se andava à procura. (GERSÃO, 2013b, p. 205, grifos nossos).

<sup>80</sup> Cecília é a destinatária interna da maior parte da narração, mas, algumas vezes (raras), Sara ocupa esse lugar.

<sup>81</sup> Procuramos reproduzir a formatação desse fragmento tal como ele aparece no livro, com os espaços entre linhas dilatados em relação ao restante da página, as frases iniciadas por minúsculas e ausência de pontuação no primeiro período do excerto.

Pode-se, inclusive, considerar que Lisboa surge nas telas no lugar de Cecília (também ela objeto do desejo do eu narrado), tendo em vista que o foco do tema da exposição é, em grande parte, desviado para a vida em comum com ela. Um indício dessa possibilidade de leitura é a afirmação do pintor (por meio do narrador) sobre a fonte de inspiração de sua produção: “Muitas das minhas obras foram feitas a partir de uma paixão qualquer, as mulheres foram fonte de energia ou ponto de partida para muito do que produzi.” (GERSÃO, 2013b, p. 19). No romance que lemos, Cecília também surge desfocada, apresentada como mulher perfeita e, ao mesmo tempo, dissimulada.

O próprio narrador confessa a contaminação entre as artes e conclama a participação do leitor para desvendar-lhe os sentidos:

Estava-se numa época de viragem, em que as formas se contaminavam e tudo era possível: outras maneiras de contar, mostrar, dar a ver, partilhar, experimentar, tornar visível. O leitor-expectador-visitante passava a ter um papel cada vez maior. Era levado a entrar nas obras, a circular por dentro delas, a perder-se e encontrar-se nelas. (GERSÃO, 2013b, p. 24).

Reiteramos, por isso, que é plausível aproximar os processos criativos do Paulo-artista e do Paulo-narrador, atribuindo as características da obra do primeiro ao discurso do segundo, o qual é tecido com silêncios. Chamamos a atenção para o modo como o silêncio do discurso é enfatizado por expressões como “imagens desfocadas”, “adivinhou-se mais do que se via”, “olhar vesgo”, “olhar falso”, “olhar oblíquo”. Em relação a essa última, não podemos deixar de apontar sua semelhança com aquela que a personagem José Dias (e, mais tarde, o próprio Santiago) refere-se a Capitu, a heroína de *Dom Casmurro*: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2008, p. 62). Parece-nos outro indício que o narrador fornece para que se duvide dele, uma vez que ao significativo olhar/olhos oblíquo(s) associa-se, mesmo involuntariamente, a ideia de dissimulação.

### **Uma história mal contada**

Como adiantamos no início deste capítulo, a separação do casal sobrevém à agressão física cometida por Paulo contra Cecília ao tomar conhecimento de sua gravidez. Ela perde a criança e, após ter alta do hospital, aproveita-se de uma breve ausência de Paulo para ir embora, recusando-se, a partir de então, a falar-lhe.

Embora o narrador confesse a agressão, o faz de modo ligeiramente ambíguo. Veja-se o fragmento em que isso ocorre:

De repente vi-te rolar pela escada abaixo, *soube* que antes de caíres eu te tinha empurrado, sacudido pelos ombros e encostado contra o corrimão, *soube* que

te tinhas debatido e tentado soltar, que te empurrei com mais força e te apertei contra o corrimão com os punhos cerrados, com os joelhos, *soube* que tinha desferido golpes contra ti, contra o teu ventre, antes de te empurrar pela escada e de teres caído, depois do último degrau, e de ficares enrodilhada no chão, com sangue debaixo de ti, manchando-te o vestido [...] (GERSÃO, 2013b, p. 155, grifos nossos).

A recorrência ao verbo saber para relatar as ações praticadas reveste de ambiguidade o declarado, uma vez que ao mesmo tempo em que pode significar “tive a certeza de que...”, também suscita perguntas como, de que modo soube? Soube por quem? Soube só depois, porque na hora não se dava conta do que fazia? (Essa última é reforçada pela presença do adjunto adverbial “de repente”, no início do fragmento).

A confirmação da agressão só nos é dada pela atitude de Cecília, que parte às escondidas, como se temesse algo e, depois, recusa-se a falar-lhe (corroborando a gravidade do gesto e a violência da ação). O narrador, no entanto, permanece silencioso a esse respeito, optando por um verbo que, no contexto, faz-se duvidoso. Fica para o leitor a tarefa de desvendar os sentidos desse silêncio que subjaz ao discurso, mas que se pode elucidar pela análise do que é enunciado (nesse caso, a reação de Cecília é um bom indício da culpa de Paulo).

Mediado pelo olhar oblíquo de Paulo, o discurso de *A cidade de Ulisses* é construído como portador de uma grande história de amor. Nos dois primeiros terços da narrativa<sup>82</sup>, conta-se como ele e Cecília entendiam-se perfeitamente bem e como, a despeito de Paulo não desejar envolver-se em um compromisso sólido com uma mulher, esse passo deu-se naturalmente devido ao sentimento que os unia:

Mas a certa altura percebemos, sem palavras, que tinhas vindo para ficar. A experiência confirmava essa possibilidade, dia a dia. Eu pintava um quadro depois de outro, com um entusiasmo que antes não tivera. Adia o regresso a Berlim, por causa de uma mulher. Por amor dela ia ficando em Lisboa. Poderia ficar em Lisboa a vida toda, pensei algumas vezes. Só queria partir se tu também quisesses. (GERSÃO, 2013b, p. 132).

Ao longo de mais de 150 páginas, o leitor é informado de uma convivência harmoniosa e de um relacionamento que, aos olhos de Paulo, era diferente de tudo o que ele vivera até então: “O que havia em ti que eu não encontrava noutras mulheres [...]? Eu procurava, a todos os níveis, uma interlocutora, percebi. Era isso, finalmente, o que encontrara. Julgava conhecer as mulheres, mas percebi que tinha aportado, contigo, a um outro continente.” (GERSÃO, 2013b, p. 22).

---

<sup>82</sup> É somente à página 155, de um total de 236, que o episódio da agressão é narrado.

A vida em comum é descrita como dias felizes em que ambos redescobriam Lisboa juntos, em passeios, participação em movimentos políticos (que reafirmam a harmonia intelectual entre ambos), pesquisas para o projeto artístico que fariam sobre a cidade, visitas a amigos e em que reinava uma perfeita comunhão sexual. Em tudo concordavam e, quando não, mantinham discussões instigantes e respeitadas. Por meio de um discurso arrebatador, Paulo pinta a imagem de um casal tão apaixonado e dedicado quanto qualquer memorável par romântico da literatura universal:

As longas conversas em que íamos falando do que calhava, ao sabor do vento. Éramos amantes carnisais, mas também mentais, constatei. Algo de improvável, *que eu sempre pensara que não existia*, estava a acontecer-nos.

Fazer amor ou falar contigo tinham algo em comum: num caso ou noutro, deixávamo-nos ir, cedendo a uma espécie de *música interior*, excitávamo-nos mutuamente, num jogo de prazer em que a tensão crescia. E de repente, do encontro dos corpos ou das palavras, *algo explodia e brilhava* e se tornava imensamente claro: o amor, ou uma qualquer visão das coisas e do mundo.

Trocávamos experiências, descobertas, memórias, opiniões, que podiam ser coincidentes ou opostas. Passavam de um para o outro, circulavam. E tudo isso nos mudava e nos ia transformando. *Havia um antes e um depois de te encontrar*.

E uma ocasião disseste, como se fosse uma evidência: *Ter-te encontrado foi a coisa mais importante que me aconteceu*. (GERSÃO, 2013b, p. 22, grifos nossos).

Chamamos a atenção para a oração final do excerto: “E uma ocasião disseste, como se fosse uma evidência: Ter-te encontrado foi a coisa mais importante que me aconteceu.” Incluída nas reminiscências do narrador referentes ao tempo em que vivia com Cecília, essa declaração parece ter sido feita à mesma época. No entanto, o narrador menciona essa fala novamente, com ligeira modificação, à página 197, indicando que foi dita por Cecília somente vinte anos após a separação do casal:

Enquanto [tuas filhas] se afastavam, disseste:

– Estou bem na minha vida e não quero mudá-la.

E um segundo depois acrescentaste:

– Mas ter-te conhecido foi o mais importante que me aconteceu.

Despedi-me quando a Leonor e a Inês regressavam, com dois copos de sumo e bolos suecos no tabuleiro. (GERSÃO, 2013b, p. 197, grifos nossos).

Repare-se que, nesse momento, à revelação não é dada a mesma ênfase que quando feita pela primeira vez, à página 22, onde está “fora de lugar”. Pelo contrário, é repetida de

passagem<sup>83</sup>, de forma que é convocada a (des)atenção do leitor para a associar à do início do livro.

A sonegação da informação de que a impactante declaração foi feita em época distinta daquela em que Paulo e Cecília estavam juntos (silenciamento temporário), faz parte da estratégia com a qual o narrador procura envolver o leitor na atmosfera da história de amor pujante. Produz, também, o efeito de juntar os tempos do presente e do passado, elidindo as duas décadas em que o casal esteve separado. Esse desejo é expresso pelo narrador logo após o encontro mencionado acima:

Encontrar-nos-íamos no bar de um qualquer hotel sofisticado e contaríamos o que nos acontecera, ao longo dos anos. O que tínhamos feito, realizado, perdido, sonhado, navegações e naufrágios, vitórias e desastres.

E enquanto falássemos a luz do dia ficaria suspensa, a noite não cairia até acabarmos de narrar esse tempo intermédio.

E depois, *pelo poder das palavras ditas, o tempo de antes e o de agora tornariam a unir-se*, por um qualquer milagre improvável, e voltaríamos a existir, na mesma cidade em que nos tínhamos amado. (GERSÃO, 2013b, p. 198, grifo nosso).

O desejo de Paulo, declarado dessa forma, reveste o discurso de um ar romântico, assim como projeta o eu-narrado como um homem completamente apaixonado. Ao que está verbalmente referido acima, junta-se o procedimento discursivo, isto é, a sonegação da informação, que faz parecer que tudo aconteceu na mesma época, antes da agressão fatídica: tudo conduz à conclusão de que o casal merecia outra chance.

O narrador executa essa estratégia por meio de detalhes, como nesse exemplo, mas alguns procedimentos envolvem o todo do discurso, como, por exemplo, o adiamento da informação de que a rememoração ocorre *após* a morte de Cecília. Somente à página 199, o leitor é informado do acidente fatal; no entanto, ainda segue pensando que a narrativa começou a ser produzida *antes* disso, porque apenas depois de lamentar a morte de Cecília por três páginas, é que irá revelar (à página 202): “Foi por essa altura que recebi o convite do director do CAM [...]. Tenho estado a trabalhar [na exposição] há vários meses.” (GERSÃO, 2013b, p. 24, grifos nossos).

É, portanto, quase ao final do livro que descobrimos que o discurso que lemos é dirigido a uma morta. O silêncio produzido pela elipse dessa informação, ainda que não perdure por

---

<sup>83</sup> Acrescenta-se ao tom desinteressado do narrador, que o texto que se segue ao excerto mencionado vem separado por um espaço maior entre linhas, indicando a alteração do tempo e do espaço narrados. Nesse caso, o recurso gráfico reforça a impressão de que o narrador não liga importância ao que Cecília diz, pois muda de assunto sem deter-se em sua declaração.

toda a narrativa, é de extrema importância. O fato de Cecília ser a destinatária interna do discurso induz o leitor a imaginar que está diante de uma carta que, em algum momento, será lida por ela, o que torna crível a narrativa<sup>84</sup>. Revelada ao final do livro, a informação toma de surpresa e subjuga ainda mais ao desejo do narrador um leitor que já se encontra completamente enlevado pela história que vem acompanhando até ali.

Todavia, trata-se de uma história mal contada, o que o narrador admite do modo oblíquo que lhe é peculiar:

Percebi que, se voltasses, eu ficaria sentado à tua frente *em silêncio e não poderia comunicar contigo*: haveria entre nós a barreira do tempo.

Porque não é possível alguém [...] contar o que sucedeu durante os anos de ausência, enquanto uma deusa faz com que a noite se prolongue e o dia tarde a nascer para termos tempo de contar o tempo intermédio e tudo voltar a ser como era, desde o momento em que foi interrompido.

Nada disso era possível, a não ser *numa história mal contada*. (GERSÃO, 2013b, p. 175, grifos nossos).

Não é apenas no discurso que se encontram silêncios que nos permitem colocar sob suspeição o que é contado. Na história, sobejam não-ditos que não condizem com a imagem do casal harmonioso que o narrador procura projetar. Antes de analisar alguns casos, elencamos a seguir as expressões indicativas da incomunicação entre eles, para que o leitor tenha um panorama da distribuição dessas expressões ao longo do discurso, em pontos esparsos, de modo a atuarem discretamente, perceptíveis apenas ao olhar atento: “Mas isso não te disse, e tu não sabias.” (GERSÃO, 2013b, p. 27); “Mais tarde pensei ainda outras coisas, que não te contei na altura [...]” (GERSÃO, 2013b, p. 45); “Tudo que te disse era rigorosamente verdadeiro, mas referi-te apenas uma parte dos fatos [...]” (GERSÃO, 2013b, p. 81); “Mas isso não te disse.” (GERSÃO, 2013b, p. 94); “Esta foi a versão que te dei das coisas.” (GERSÃO, 2013b, p. 96); “Também não te contei que [...]” (GERSÃO, 2013b, p. 96); “Mas falei-te de tudo isso muito vagamente, Cecília. E houve certas coisas que nunca te contei.” (GERSÃO, 2013b, p. 114).

Esses não-ditos que povoam a história referem-se, em geral, à dificuldade de Paulo em acomodar-se a uma vida estável:

Já tinha vivido tantas histórias de amor e deixado tantas coisas quebradas para trás. Havia sempre em mim uma insatisfação, uma errância, uma deriva. *Era a minha forma de ser, e não podia mudá-la*. Mas isso não te disse, e tu não sabias. (GERSÃO, 2013b, p. 27, grifo nosso).

---

<sup>84</sup> A estratégia também colabora grandemente para o efeito surpresa, que permite ao leitor tomar parte na comoção do eu-narrado quando do momento da revelação da morte de Cecília.

Verbalmente referidos de maneira discreta no decorrer do discurso, são pistas que contribuem para o desmascaramento do narrador, pois evidenciam a sua pouca disposição a discutir com Cecília assuntos que, em princípio, deveriam ser do interesse dela, principalmente se se considerar a natureza harmoniosa da relação, que ele tão enfaticamente refere.

Um dos não-ditos que nos chamam especialmente a atenção, refere-se à interpretação que Paulo faz do mito de Ulisses, segundo a qual a Odisseia “[...] falava do amor dos homens e das mulheres, da casa que constroem, da aventura arriscada de viverem juntos. *Dos álibis que os homens inventam para recuperarem a sua liberdade por inteiro.*” Nessa versão, que é introduzida pela afirmação “Mais tarde pensei ainda outras coisas, que não te contei na altura [...]”, o narrador discorre sobre como Ulisses, supostamente, teria “encontra[do] na guerra de Tróia um álibi perfeito para abandonar Penélope”, porque ela e o filho “tornaram-lhe a vida demasiado estreita” e, por isso, o herói homérico teria aceitado todos os riscos “em troca *do direito* de deixar Penélope e partir.” (GERSÃO, 2013b, p. 45, grifos nossos)<sup>85</sup>.

O que nos parece ser prática comum de Paulo, silenciar a respeito de opiniões que deveriam ser partilhadas com Cecília, lembra-nos Afonso, de *O silêncio*, personagem que também se cala para não ter suas convicções postas em causa e não ferir a ordem aparente das coisas (tema caro a Teolinda Gersão):

Um pequeno universo funcionando, confortável, ordenado, onde se podia viver e trabalhar *sem nada pôr em causa*, apenas isso, portanto, cumprir com rigor o pequeno ritual do dia-a-dia, aceitar as regras tácitas de bem conviver, uma espécie de gentileza aprendida *que mascara a agressividade latente [...]* Não interromper, circular *sem perturbar, não quebrar nunca o silêncio*, fingir que tudo está certo e caminhar pelos dias, repetindo os mesmos gestos, cumprir o horário de trabalho, saudar os conhecidos, desdobrar o guardanapo nos joelhos [...]

O fragmento acima mostra que não é apenas na recusa a debater convicções que as duas personagens, Paulo e Afonso, assemelham-se. Paulo (eu-narrado) também cria um espaço em que Cecília não é livre para movimentar-se, em que as regras são as suas e ela é a estranha. Compare-se o excerto abaixo, retirado de *A cidade de Ulisses*, ao transcrito acima, colhido em *O silêncio*. Em ambos, o espaço referido é a casa compartilhada pelo casal:

Leve como um gato. E silenciosa. Assim era a tua presença-ausência, quando ficavas em casa e eu trabalhava. [...] Suave como um animal macio, que pertence ao lugar *mas não o invade. Sabias desaparecer*, e eras tão cuidadosa e sensível que eu podia absolutamente confiar em ti [...] Passarias pelas coisas

---

<sup>85</sup> Convém anotar que Santiago, personagem de Dom Casmurro, interpreta o texto de Shakespeare também de forma conveniente para a própria versão de sua história com Capitu.

olhando-as, interrogando-as, *sem as invadir. E não irias quebrá-las [...]*  
(GERSÃO, 2013b, p. 128, grifos nossos)

Quando olhamos com atenção para esse espaço compartilhado, notamos que o convívio é perpassado pela desconfiança de Paulo. Novamente, é preciso pesar o dito e o não-dito para entender as motivações do narrador quando franqueia-nos alguma informação.

Como parte da estratégia de fazer-nos crer no casal extraordinário que formava com Cecília, Paulo menciona a história dos artistas plásticos Arpad e Vieira<sup>86</sup>, a quem Cesariny<sup>87</sup> chamou *Le couple*, “a comunhão de corações entrelaçados”. Mas o narrador emenda: “O verdadeiro par, *Le Couple*, éramos nós, criadores e amantes.” (GERSÃO, 2013b, p. 132). Antes, porém, dessa referência romântica, conta-nos que sobre o casal de artistas corria a história de que Vieira observava os estudos e esboços em que Arpad estivera experimentando algo novo para, depois, fazer surgir “as ideias dele transformadas, ampliadas, metamorfoseadas em ideias dela.” (GERSÃO, 2013b, p. 131).

Duas páginas antes desse momento da narrativa, o narrador refer como eram as regras de convivência entre ele e Cecília:

Estabelecemos no entanto algumas regras, como *barreiras de protecção um contra o outro*.

[...]

Estabelecemos também (*isso disse eu*) que, excepto nos casos em que decidíssemos trabalhar em conjunto, cada um só veria as obras do outro depois de terminadas. Não haveria interferências durante o processo da criação. [...] Eu queria salvaguardar-nos de situações desastrosas que sabia *ou imaginava* que existiam, noutros casos. (GERSÃO, 2013b, p. 129, grifos nossos).

Embora o narrador não admita diretamente que não confiava em Cecília, a proximidade, no texto, da história de Arpad e Vieira e das regras que ele e Cecília adotaram para conviver, diz o suficiente. Aqui, entra em cena o implícito, modo de existir do silêncio que se diferencia do constitutivo por sua relação direta com o dizer<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Arpad Szenes (1897-1985), pintor, gravurista, ilustrador e desenhista húngaro, naturalizado francês e Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), pintora portuguesa, naturalizada francesa. O casal viveu no Brasil de 1940 a 1947, fugindo da perseguição nazista na Europa (Arpad era judeu húngaro). Nesse período, ambos continuaram a pintar e a expor, além de conviverem com intelectuais e artistas brasileiros. Fundaram o *Ateliê Silvestre*, que se transformou em ponto de encontro para discussões artísticas. A importância da obra de Vieira para o Brasil pode ser reconhecida nos painéis de azulejos realizados para projetos paisagísticos de Burle Marx e na influência na obra de Carlos Scliar e Athos Bulcão. (VIEIRA da Silva, 2018).

<sup>87</sup> Referência ao poeta Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), principal representante do surrealismo português.

<sup>88</sup> No capítulo 1, encontra-se a caracterização tanto do silêncio constitutivo, quanto do implícito. Grosso modo, o primeiro não tem uma relação *direta* com o dito, uma vez que esse silêncio existe porque outros sentidos foram

Tendo em vista essa desconfiança, podemos afirmar que a história em que o narrador deseja que o leitor acredite não coincide plenamente com a vivida pelo eu narrado. Esse último tinha dificuldades em compartilhar seu espaço e em pôr em causa opiniões que o obrigassem a rever as próprias convicções, como, por exemplo, as relativas ao casamento e à paternidade. Aquele, a fim de conquistar o perdão do leitor (ou, talvez, o autoperdão) tece uma narrativa em que um universo feliz e harmonioso aparece em primeiro plano, enquanto o casal comum, com problemas comuns que não são discutidos, é vislumbrado em imagens desfocadas, no segundo plano.

Espelhado nas telas sobre uma cidade onde “[t]udo era fragmentado”, o discurso que Paulo entretece é entremeado de lacunas e, assim como Lisboa, de sua história “era preciso juntar pacientemente os pedaços para formar uma figura, [m]as faltariam sempre alguns, encontravam-se a cada passo *lacunas*, interrupções, rupturas.” (GERSÃO, 2013b, p. 65, grifo nosso). Como na pintura, em que as imagens desfocadas ou incompletas demandam um segundo olhar, no discurso, essas lacunas, com que se constrói “uma história mal contada”, são o caminho para desvendarem-se os procedimentos discursivos do narrador<sup>89</sup>.

### **Olhar oblíquo**

Por que Paulo, para realizar uma exposição sobre Lisboa, rememora sua história pessoal com Cecília? É certo que o tema o faz lembrar-se do antigo projeto esboçado pelo casal, mas, ainda que deseje recuperar as ideias originais, os detalhes estritamente pessoais de sua convivência com Cecília não seriam necessários para a exposição.

No entanto, o convite para expor chega quando ele ainda está sob o impacto da notícia da morte de Cecília, o que lhe desperta o desejo de lhe falar: “Queria recuperar um instante contigo, como se tentasse recuperar uma parte de mim próprio. Não aceitava que tudo ficasse como afinal sempre ficara, ao longo dos anos: *uma conversa inacabada*.” (GERSÃO, 2013b, p. 201, grifo nosso).

Embora possamos supor que a comoção que se flagra no fragmento acima faz parte da composição do discurso pungente com que o narrador procura envolver o leitor, é plausível que expresse sentimentos legítimos. Presumimos que Paulo, diante da irreversibilidade da morte, tenha sentido necessidade de rever o passado e tentar ser perdoado por seu gesto. À época do

---

*apagados* pelo que foi enunciado. Já o implícito é um silenciamento mal dissimulado, uma vez que o enunciado põe-no em evidência.

<sup>89</sup> Bento Santiago, narrador de *Dom Casmurro*, também confessa, de modo igualmente oblíquo, as lacunas de sua narrativa: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.” (ASSIS, 2008, p. 144).

ocorrido, tudo foi silenciado; não há evidências de que Cecília tenha contado o fato nem mesmo à família e ele, Paulo, jamais mencionou o episódio com quem quer que fosse, exceto no hospital, onde, no entanto, faltou com a verdade:

– Caiu na escada, tinha dito no hospital quando me fizeram essa pergunta e outras. Foi um acidente. Estava grávida, sim. [...]

E depois de mentir com tanta convicção ali tinha ficado, sozinho comigo mesmo, sem conseguir mentir mais. *Como se esperasse um veredicto, de um qualquer tribunal que não havia.* (GERSÃO, 2013b, p. 156, grifo nosso).

A morte de Cecília faz vir à tona os velhos acontecimentos e, com eles, as culpas que demandam perdão. O convite para a exposição motiva-o a revisitar o passado, e ele chega a manifestar a vontade de passá-lo a limpo:

Claro que poderia fazer outra coisa, completamente diferente, pensei mais tarde.

*Mas o que eventualmente me poderia interessar era recuperar esse projecto que existira anos atrás [...]* Uma exposição real, dentro do mundo real. (GERSÃO, 2013b, p. 16, grifo nosso).

Pensa, portanto, em realizar uma exposição real (de si mesmo?), porém, como nos alerta no início do texto, os artistas expõem sem se exporem. Tudo é fingimento. Prevalece, contudo, a instância pelo perdão, e o narrador, institui, por meio do discurso, o “tribunal que não havia”, no qual o leitor é o juiz. No entanto, o veredicto que espera é a remissão. Como ser perdoado por algo imperdoável? Como artista que é, inverte a situação e, em vez de si mesmo, é Cecília quem vai a julgamento. Embora, como narrador, a elogie e a faça parecer a mulher ideal para si, é a si mesmo e como homem apaixonado, arrependido e generoso que pretende dar relevo. Nas poucas ocasiões em que é direto e a acusa claramente, apresenta simultaneamente fatos que acabam por justificar suas próprias atitudes. Ele simplesmente altera completamente o rumo do projeto original:

Mas agora que entrara nesse jogo de voltar atrás e olhar Lisboa contigo, Cecília, verificava que afinal *não queria ou não podia recuperar nada do projecto de então.* Preferia não lhe tocar, nunca mais lhe tocar, deixá-lo como sempre fora: apenas ideias soltas, lançadas ao ar, ao sabor do acaso e do vento. (GERSÃO, 2013b, p. 204, grifo nosso).

Abandonada a ideia primitiva, transfere para a escrita os aspectos que o caracterizam sua obra, diante da qual o espectador deveria, primeiro, seguir as suas regras, isto é, ver o que *ele* propunha por meio de imagens desfocadas em que se adivinhava mais que se via

Eu gostava, enquanto criador, de assumir uma posição autocrática: levar o espectador para dentro de *um mundo que eu construísse*, onde *quem ditava as regras era eu.* Ele podia manter a distância e a liberdade do seu juízo crítico,

mas primeiro tinha de entrar dentro da obra (ou do espaço mais alargado da exposição). *E, tendo entrado, estava apanhado como um pássaro numa gaiola, até encontrar a porta de saída.* Enquanto estivesse dentro sujeitava-se a uma experiência, ou a uma vivência, que *até certo ponto eu determinava.* Aceitava *ver o que eu propunha,* de algum modo *através dos meus olhos.* Só depois era livre de *olhar outra vez com os seus, e recusar tudo* se quisesse. Era a sua vez de jogar, na segunda parte do jogo. Mas a primeira jogada era minha. (GERSÃO, 2013b, p. 24, grifos nossos).

Assim, dá início a uma versão dos fatos em que ele mesmo surge de maneira defensável. Tal versão não é construída com mentiras, mas com pequenas distorções e dissimulações, conseguidas à custa de silenciamentos, a que o leitor deve permanecer atento. Esta análise fez-se possível somente quando nos atentamos para o excerto transcrito acima, um alerta que o narrador praticamente atira-nos à face de que não devemos confiar nele (mas que demoramos a enxergar porque estamos apanhados em sua gaiola). Apenas quando olhamos outra vez, e ainda outras, e recusamos o que nos oferta de modo fácil, é que vislumbramos as manobras por meio das quais ele nos induz a julgar Cecília culpada de intransigência (o que, automaticamente, minimiza a agressão que ele cometeu).

O primeiro recurso do narrador é instituir Cecília como narratária direta, sem perder o leitor de vista. Observe-se a continuação do excerto em que ele responde às perguntas no hospital: “[...] *Estava grávida, sim. De pouco tempo, não sabíamos ao certo. Irias ao médico dentro de alguns dias, já tinhas marcado consulta. Quando o acidente aconteceu.*” (GERSÃO, 2013b, p. 156, grifos nossos).

A alternância entre a segunda e a terceira pessoas para referir-se a Cecília mostra que ele reúne os interlocutários e lhes fala simultaneamente. Quando se dirige ao leitor, repetindo, por via do discurso indireto livre, o que informou aos funcionários do hospital, usa a terceira pessoa (“Estava grávida”). Mas há um deslizamento para a segunda pessoa, indicando que então, passa a falar diretamente a Cecília (“Irias ao médico”, “já tinhas marcado consulta”).

A recorrência ao tu, ou ao vocativo – Cecília – estabelece, paradoxalmente, a presença e a ausência dela no texto. Pela presença, cria-se, como já comentamos, a impressão de que o discurso é uma carta. Além de dar legitimidade ao que se conta (durante 202 páginas, de um total de 236, o leitor permanece ignorante de sua morte; logo, persiste a probabilidade de que ela vai tomar conhecimento do que se diz) a ideia da carta reforça a imagem que Paulo projeta de si mesmo, de homem apaixonado. A ausência de Cecília, que no discurso é remarcada pela inexistência de respostas (o que faz incidir sobre o discurso um grande silenciamento), reforça, por sua vez, outra imagem, a de Cecília inflexível, insensível aos rogos desesperados do amante contrito:

Era por medo que não vinhas? Se me olhasses, olhos nos olhos, voltarias? *Um momento de loucura* pode ser perdoado, quando estão quatro anos felizes no outro prato da balança?

Se me tivesses deixado falar-te, voltarias. Sabias isso e fugias. Era essa a verdade, do teu lado? Talvez com o tempo encarasses as coisas de outro modo. E a tua ausência não fosse irreversível. (GERSÃO, 2013b, p. 166, grifo nosso).

Observe-se, ainda, que a inexistência de respostas é reiterada pela estratégia de apresentar várias perguntas de uma vez, estratégia que expõe Cecília ao julgamento do leitor e enfatiza seu silêncio. O foco, portanto, é desviado de si mesmo, ao mesmo tempo em que a importância do que fez aparece reduzida a “um momento de loucura”, irrisório diante de quatro anos felizes. A condenação dela, ou seja, a certeza, por parte do leitor, de que ela deveria ter perdoado porque a história vivida por ambos o merecia, vale como perdão para si mesmo. Por essa razão, tudo o que diz tem peso duplo: salienta o próprio sofrimento ao apresentar razões que justificam suas atitudes e, simultaneamente, faz Cecília parecer a mulher mais amada do mundo, mas a menos merecedora de tanto amor.

Uma das estratégias a que recorre para lograr a necessária dubiedade do discurso é não ceder a voz às personagens, exceto quando ceder corrobora sua versão. É raro, portanto, o uso do discurso direto. E é digno de nota que o procedimento é aplicado, inclusive, ao eu-narrado. Esse cerceamento da voz alheia, como mostramos no primeiro capítulo, é uma maneira de silenciar. Um excerto que consideramos exemplar de como Paulo tolhe a voz das personagens é este, extraído da conversa com o diretor do CAM:

Lisboa é obviamente um tema inesgotável e iremos pô-lo também à consideração de outros artistas, continuou [o diretor do CAM].

Depois de terem sido aqui inauguradas e durante algum tempo abertas ao público, estas exposições irão circular por vários países. Gostaria para já de saber se o projecto *me interessava*, concluiu. (GERSÃO, 2013b, p. 12, grifo nosso).

Embora sem travessão, marca convencional de introdução do discurso direto, a fala da personagem pode ser identificada devido ao verbo *dicendi* “continuou”. No entanto, no parágrafo seguinte, o narrador troca o esperado pronome clítico *lhe* por *me* e carrega o verbo para o pretérito imperfeito, revertendo o discurso direto em indireto livre; com isso, suspende a autonomia da voz da personagem, que, embora permaneça na sua, nela restringe-se a um eco.

Se o narrador assim age com uma personagem de pouca importância na narrativa, levantam suspeitas as vezes, ainda que raras, em que ele cede a voz à Cecília, personagem que importa. Ele o faz, por exemplo, quando narra o momento em que ela lhe comunica a gravidez:

E então houve um dia em que vieste ter comigo à *mezzanine*. Não olhaste para o quadro em que eu trabalhava nem te aproximaste. Disseste apenas:

– Quando puderes interromper, quero falar contigo.

[...]

Ficaste ainda um instante calada e depois disseste que estavas grávida. Desatei a rir porque achei que brincavas, embora me parecesse uma brincadeira de mau gosto. A pílula era uma boa protecção, sempre senti que estávamos seguros.

– Deixei de a tomar, acrescentaste como se me leses o pensamento. Há alguns meses. (GERSÃO, 2013b, p. 153, grifo nosso).

Sabemos, por meio do narrador, que Paulo tem aversão à paternidade, e que, para ele, ter filhos era incompatível com a criação artística. Essa opinião é referida algumas vezes – uma delas, como mostramos, quando comenta sobre sua versão do mito de Ulisses – e perdura pelos anos, pois, após o encontro com Cecília e suas filhas, e *antes* de saber que ela, após a separação, mesmo sendo mãe, criara uma obra composta de pinturas, esculturas, instalações e cadernos<sup>90</sup>, diz: “Pouco me importava que tivesses [...] duas filhas que te enchiam a vida e por amor de quem tinhas *desaproveitado o teu talento e deixado morrer parte de ti*.” (GERSÃO, 2013b, p. 153, grifo nosso). Também, ao evocar a própria mãe e falar sobre seu talento para a pintura, tardiamente descoberto e tolhido pelo marido, afirma: “Por vezes penso: ela amou-me a tal ponto que renunciou por mim ao que mais amava [a pintura].” (GERSÃO, 2013b, p. 109).

Observando a sequência narrativa, vemos que, imediatamente antes de contar o momento em que Cecília comunica a gravidez, o narrador menciona o talento artístico do casal. Evoca o dia em que Cecília mostrou os esboços de uma interessante releitura dos santos católicos e comenta: “*Havia o mundo, para nós*. A receita infalível era talento e trabalho, talento tínhamos de sobra [...] Chegaríamos lá.” (GERSÃO, 2013b, p. 153, grifo nosso). A seguir, separado do texto anterior por um espaçamento maior entre linhas, inicia o relato da notícia dada por Cecília com uma expressão comumente usada para introduzir eventos fatídicos: “E então houve um dia [...]”. A proximidade, no texto, dos dois momentos mencionados, acrescida do uso dessa expressão, é uma construção cujo objetivo, plenamente atingido, é fazer circular pelo discurso o sentido implícito (modo de existir do silêncio) de que poderiam ter o mundo, não fosse a gravidez.

Trata-se de nova estratégia do narrador para minimizar a agressão cometida, contrapondo o otimismo juvenil com que planejava o futuro à frustração de ter os sonhos repentinamente tolhidos. E para que essa frustração faça-se sentir pelo leitor, constrói

---

<sup>90</sup> Voltaremos a falar do espólio artístico de Cecília, de que Paulo se ocupará como uma espécie de curador.

discursivamente a evidência de que a gravidez foi premeditada à sua revelia. Uma construção que resulta ambígua, na medida em que não corresponde à caracterização da personagem fornecida pelo próprio narrador, como nesta passagem: “[...] ocupavas o teu espaço, mas *nunca voluntariamente* o meu.” (GERSÃO, 2013b, p. 203, grifo nosso). Sendo assim, consideramos pelo menos duas alternativas que podem ajudar a desvendar os sentidos que o discurso dúbio procura silenciar.

A primeira é supor, simplesmente, que não houve a confissão de Cecília sobre ter suspenso o uso do anticoncepcional havia *meses*. Segundo essa hipótese o narrador estaria mentindo. A segunda é admitir o contrário, que Cecília tenha mesmo deixado de tomar o anticoncepcional havia já alguns meses e que o tenha mesmo confessado no momento da discussão. Ainda assim, podemos desconfiar da acusação de que o fez à sua revelia, não apenas porque já sabemos, pelo narrador, que Cecília não era invasiva, como também porque temos notícia, também por ele, de que o casal não conversava sobre assuntos espinhosos (atesta-o a abundância de não-ditos dessa natureza entre o casal, colhidos pelo discurso, que já tivemos oportunidade de examinar). Assim, seria plausível admitir que Cecília, desconhecendo o desejo do companheiro de não ter filhos, deixou de tomar a pílula uma vez que ambos viviam um relacionamento sólido, como também já tivemos oportunidade de testemunhar por esta passagem: “Mas a certa altura *percebemos*, sem palavras, que tinhas vindo para ficar” (GERSÃO, 2013b, p. 132, grifo nosso).

Há, porém, uma informação que não nos permite seguir esse segundo caminho; o narrador afirma que Cecília *sabia* que ele não queria filhos. Vejamos esse momento em seu discurso:

Sempre te disse que não queria filhos, *mesmo antes de teres alguma vez abordado essa questão*. Todas as minhas relações, como te avisei, tinham sido transitórias. E depois não era possível criar uma obra e ao mesmo tempo criar um filho. Eram tarefas incompatíveis, cada uma exigia dedicação exclusiva. Eu tinha feito a minha escolha, escolhera a obra. E já era suficientemente difícil ganhar dinheiro bastante para poder dedicar-me a ela a tempo inteiro. (GERSÃO, 2013b, p. 132).

Ressalte-se a alegação de que tenha lhe falado sobre o assunto antes mesmo de ela ter abordado a questão. Embora tal atitude não condiga com sua postura de evitar debate em torno de suas convicções, não há evidências no discurso que permitam duvidar de que tenha falado sobre isso com Cecília. Há, ainda, o advérbio “sempre”, a indicar que o assunto foi mencionado (não há evidências textuais de que tenha sido discutido) mais de uma vez. Tomando, portanto, como verdadeira a declaração do narrador, abrem-se-nos, novamente, dois caminhos para

análise: pelo primeiro, já descartado, admitiríamos que Cecília planejou a gravidez a despeito de conhecer o desejo do companheiro; pelo segundo, considerariamos a hipótese mais plausível, tendo em vista sua caracterização, de que engravidou por descuido. Nesse caso, assumiríamos que o narrador se esforça para *fazer parecer* que Cecília agiu dissimuladamente valendo-se, para tanto, de silenciamentos.

Ao observarmos mais atentamente a passagem em que Cecília diz a Paulo que precisa falar-lhe, constatamos que, ao fazer isso, *ela não olhou para o quadro em que ele trabalhava*, tampouco se aproximou! A demonstração involuntária de respeito ao acordo que tinham<sup>91</sup> permite supor que ela cumpriria outro, de teor muito mais relevante. Cremos que a inclusão dessa informação no discurso, de que o narrador poderia já nem se lembrar, não é gratuita, mas outra pista para que o leitor suspeite do que diz. É preciso não perdermos de vista a sua admoestação para que recusemos tudo o que nos oferece e olhemos novamente, com nosso próprio olhar. Sabemos que o silêncio constitutivo subjaz a qualquer texto, porque os enunciados efetivos significam uma escolha, ou seja, a preterição de diversos outros enunciados possíveis. O discurso ambíguo sinaliza o que poderia ter sido dito, ou o que se queria dizer realmente ou, ainda, o que está dito *de outro modo*. Perguntamos, portanto, o narrador mente? Se o faz, em que momento isso acontece: quando afirma que disse a Cecília que não queria filhos ou quando atribui a ela a confissão de que já não tomava o anticoncepcional *havia meses*? Parece indecidível, uma vez que não são, de fato, conclusivas as evidências com que procuramos demonstrar que decidir engravidar contrariamente ao desejo do companheiro seria incompatível com a caracterização da personagem Cecília. Apesar de a vermos apenas pela ótica do narrador, parece-nos que ele se esforça por pintá-la de forma ambígua (companheira ideal x mulher dissimulada).

Para Ana Paula Arnaut (2006, p. 217), o indecidível pode ser reduzido ao decidível, ou, no mínimo, ao ambíguo, por meio do “aproveitamento relacional de microepisódios” como pista importante – e sempre tentativa, alerta a autora – para a elucidação de “pontos de indeterminação”. É isso que temos feito até aqui e, no ponto de indeterminação a que chegamos – o narrador mente? Em que momento? – cremos ser possível continuar apresentando como viável nossa hipótese de que todo o seu discurso é suspeito porque se assenta na tentativa de minimizar, por meio da culpabilização de Cecília, a agressão cometida pelo eu-narrado, para o quê tanto a acusa de premeditação quanto de intransigência. Para tanto, tece um discurso entremeado de não-ditos e implícitos, no qual muitos sentidos só podem ser procurados no

---

<sup>91</sup> Mencionado em outro momento deste capítulo, isto é, de nunca olharem as obras um do outro antes de prontas.

silêncio constitutivo. Como vimos, Orlandi pontua que esse silêncio existe no lugar de um discurso preterido pelo emissor. Defendemos que a forma com que se apresenta o enunciado eleito também carrega sentidos e que esses se movem no silêncio. Assim sendo, observemos a forma como o discurso do narrador é-nos apresentado, isto é, como cada parte relaciona-se com as demais.

A afirmação de que Paulo sempre disse a Cecília que não queria filhos aparece após a história do casal Arpad e Vieira e antes de o narrador confessar que não partia de Lisboa porque a amava Cecília e que ambos perceberam que ela viera para ficar, ou seja, claramente deslocada e descontextualizada. Observando a diagramação desse momento do discurso, vemos que essa afirmação está contida num pequeno bloco de texto (já transcrito integralmente acima) destacado na página graças a espaçamentos maiores entre linhas que o isolam do texto que o antecede e do que o sucede.

Considerando o sentido dos textos entre os quais se encontra o bloco em questão (uma história de *desconfiança* entre casais e a constatação de que o relacionamento com Cecília tornava-se *sólido*), é possível inferir que Paulo tenha conversado com Cecília sobre filhos *por precaução* (antes mesmo que ela tocasse no assunto): ele deixa claro que não deseja comprometer-se mais do que já está ao pressentir que a relação com ela tornava-se duradoura. Justifica o desejo de não ser pai assumindo-se como alguém errático, no entanto, ele é também naturalmente desconfiado de relacionamentos afetivos entre homens e mulheres (basta lembrar de como interpreta a partida de Ulisses para a guerra, isto é, como um motivo para fugir de Penélope, ou o fato de que ele crê no que se dizia sobre Vieira plagiar as obras de Arpad<sup>92</sup>, além de ter sido dele a ideia do acordo segundo o qual nem ele nem Cecília olhariam as obras um do outro antes de finalizadas). A diagramação da página permite enveredar por esse caminho, pois o pequeno texto, situado entre os momentos em que se situa no discurso, porém isolado por espaços brancos, parece simplesmente surgir na página, como se se tratasse de uma revelação, um insight de Paulo diante de uma situação potencialmente ameaçadora.

Sendo assim, admitimos que Cecília tinha conhecimento da vontade de Paulo e, pelas razões já expostas, não consideramos plausível que ela tenha suspenso o uso da pílula sem lhe comunicar. É razoável supor que o narrador tenha optado por ocultar do leitor que ela tenha dito que deixou de a tomar *algumas vezes*<sup>93</sup>, por descuido ou esquecimento, assim como é viável

---

<sup>92</sup> “Lembrava-me por exemplo *de partilhar* a opinião bastante difundida de que Arpad era vítima da excessiva proximidade de Vieira [...]” (GERSÃO, 2013b, p. 130, grifos nossos).

<sup>93</sup> Chamamos a atenção para a coincidência sonora entre os sintagmas “algumas vezes” e “alguns meses”, esse último atribuído a Cecília pelo narrador.

admitir, também, a hipótese de que ele esteja, não mentindo deliberadamente, mas registrando o modo como, no calor da discussão, interpretou ou ouviu o que Cecília disse. Todavia, como está morta, ele não tem muitos escrúpulos em imputar-lhe uma confissão que pode não ter sido feita, ainda mais considerando-se que pode alegar, a seu favor, não se lembrar ao certo do que foi dito na ocasião:

Recusei-me a acreditar no que ouvia. E como não dizias mais nada enfureci-me, *sem atinar com as palavras*, tantas e tão diversas me vinham à cabeça.

Não sei quanto tempo isso durou. *Não sei realmente o que disse, o que gritei, que coisas fui lançando contra ti*: não era possível. Tomavas uma decisão dessas sozinha? À revelia de mim, contra mim? Apesar de tudo que tínhamos pensado e decidido? Mentias-me, portanto? (GERSÃO, 2013b, p. 132, grifos nossos).

Manipulando habilmente o calar e o dizer, o narrador faz parecer legítimo o seu depoimento, levando o leitor a crer que confrontou Cecília com a crença de que ela tomou sozinha a decisão sobre a gravidez. No entanto, não é possível ter a certeza de que essas acusações foram feitas, uma vez que ele mesmo reconhece não saber o que disse.

Podemos, outrossim, e apesar das considerações feitas acima, acreditar no narrador e tentar encontrar evidências de que as procedem acusações contra Cecília. Para tanto, examinemos outro momento do discurso, em que ele refere um monólogo no qual o eu-narrado questiona Cecília, em pensamentos, sobre sua recusa a falar-lhe:

Era por orgulho que me enviavas um intermediário e desaparecias, por detrás das nuvens? Como se fosses Deus, tornavas-te invisível? Não te dignavas falar comigo, eu era indigno de te dirigir a palavra, ou mesmo de te olhar? A tua invisibilidade era uma humilhação que me impunhas – *eu, pecador, diante de ti me confesso?*

Exageravas, Cecília, porque eu era tão pecador como tu. É verdade que te agredi e errei, mas também é verdade que me enganaste e mentiste.

[...] (GERSÃO, 2013b, p. 167, grifo nosso).

O monólogo acima reforça a estratégia por meio da qual o narrador pretende dar legitimidade ao libelo contra Cecília pois tendo, supostamente, se passado sem testemunhas, tudo indica que se tratou de um desabafo íntimo e sincero.

Se, anteriormente, chamamos a atenção para o fato de o narrador não se lembrar exatamente do que disse na ocasião, aqui salientamos que o monólogo transcrito acima ocorreu *no pensamento* do eu-narrado. Tal pensamento pode, porém, ser uma criação do narrador, ou, ainda que tenha ocorrido, reflete apenas a *crença* do eu-narrado na culpa de Cecília; não comprova nada, o que frustra, à saída, nosso intento de procurar dar crédito ao narrador.

Como ocorre com suas telas, também diante de sua escrita desfocada e ambígua estamos sempre entre, pelo menos, duas possibilidades; uma advinda dos enunciados, outra dos sentidos silenciados, com que também é tecido esse discurso. No excerto transcrito acima, grifamos a passagem em que o narrador diz “*eu, pecador, diante de ti me confesso?*” por remeter-nos ao poema “Livro de horas”, de Miguel Torga (1986, p. 83)<sup>94</sup>, cuja primeira estrofe é:

Aqui, *diante de mim,*  
*Eu, pecador, me confesso*  
 De ser assim como sou.  
 Me confesso o bom e o mau  
 Que vão ao leme da nau  
 Nesta deriva em que vou.

Nenhuma intertextualidade é gratuita nos bons escritores e temos visto o quanto Paulo é hábil em tecer uma narrativa envolvente, cujos sentidos emanam muito mais do que não diz do que daquilo que é efetivamente enunciado. Sua história, a que, brincando com a pluralidade semântica da língua, chamamos “mal contada”, é, obviamente, muito bem urdida e pode produzir no leitor os efeitos que seu criador almeja: “Fasciná-lo, subjugá-lo, convencê-lo, assustá-lo, enervá-lo, provocá-lo, deleitá-lo - criar-lhe emoções e reacções.” (GERSÃO, 2013b, p. 24).

Diante desse narrador que concebe o ato de criar como, “naturalmente, um exercício de poder” e que confessa o próprio desejo de “exercer poder sobre o espectador” (GERSÃO,

---

<sup>94</sup> **Livro de horas** (Miguel Torga)

Aqui, *diante de mim,*  
*Eu, pecador, me confesso*  
 De ser assim como sou.  
 Me confesso o bom e o mau  
 Que vão ao leme da nau  
 Nesta deriva em que vou.  
 Me confesso  
 Possesso  
 De virtudes teologais,  
 Que são três,  
 E dos pecados mortais,  
 Que são sete,  
 Quando a terra não repete  
 Que são mais.  
 Me confesso  
 O dono das minhas horas.  
 O das facadas cegas e raivosas,  
 E o das ternuras lúcidas e mansas.  
 E de ser de qualquer modo  
 Andanças  
 Do mesmo todo.

Me confesso de ser charco  
 E luar de charco, à mistura.  
 De ser a corda do arco  
 Que atira setas acima  
 E abaixo da minha altura  
 Me confesso de ser tudo  
 Que possa nascer em mim.  
 De ter raízes no chão  
 Desta minha condição.  
 Me confesso de Abel e de Caim.  
 Me confesso de ser Homem.  
 De ser um anjo caído  
 Do tal Céu que Deus governa;  
 De ser um monstro saído  
 Do buraco mais fundo da caverna.  
 Me confesso de ser eu.  
 Eu, tal e qual como vim  
 Para dizer que sou eu  
 Aqui, diante de mim! (TORGA, 1986, p.  
 83).

2013b, p. 24), desconfiamos que o poema de Torga, a que o texto remete, tem seu sentido deslocado para o silêncio constitutivo (uma vez que não participa do discurso como enunciado, mas como sugestão) para infundir no leitor sentimentos de piedade ou de compreensão que facilmente deslizariam para o perdão. Claro que, para isso, o narrador conta que o leitor conheça a semântica interna do texto torguiano.

No poema de Torga (1986, p. 83), o eu-lírico confessa a própria ambiguidade, confessasse “*possesso*”, ao mesmo tempo “de virtudes teologais” e “dos pecados mortais”, sendo aquelas apenas três e esses, sete ou mais. Reconhece-se oscilante entre as “ternuras lúcidas e mansas” e as “facadas cegas e raivosas” e, principalmente, *aceita-se* tal como é, não com resignação, mas com altivez, aceita que o que vem dele o faz ser quem é e não se desespera nem questiona a imutabilidade disso, apenas a constata: “Me confesso de ser tudo/Que possa nascer em mim. /*De ter raízes no chão/Desta minha condição.*” (TORG A, 1986, p. 85, grifo nosso).

Os sentidos que o narrador procura silenciar sob as acusações enunciadas circulam discretamente, indicados pelo intertexto: avançado o processo de revisitação do passado, ele, assim como o eu-lírico do poema, aceita a própria ambiguidade e reconhece como parte de si mesmo o que dele provém (seja o que for, a virtude ou o pecado, a ternura ou a raiva). Mas, para que funcione o mecanismo de “mal contar” a história, o que se oferece de forma clara ao leitor são as recriminações do amante (supostamente) atraído: “Pensavas que podias moldar-me, à minha vida e ao mundo, segundo o teu desejo?” (GERSÃO, 2013b, p. 167). Claro que Cecília, nem ninguém, poderia mudá-lo pois, também ele tem raízes no solo de sua condição dúbia.

A nosso ver, a reminiscência do narrador acerca desse monólogo do eu-narrado é, na verdade, mais um fio com que o primeiro tece seu discurso ambíguo. É um discurso que serve tão bem à proposta do narrador de oferecer um olhar oblíquo que parece cuidadosamente elaborado para que, à superfície legível, veja-se em primeiro plano Cecília culpada de agir às costas do companheiro. Em profundidade, e de modo silencioso, o narrador expõe-se, e essa exposição é também ambígua, tanto por remeter, pela intertextualidade, a um poema cujo tema não é outro senão a dubiedade da natureza humana, quanto porque também é inexato o sentido dessa referência: é o reconhecimento da própria violência, ao admitir que nos homens habita, ao mesmo tempo, o bem e o mal – “Me confesso de ser Homem./De ser um anjo caído/Do tal Céu que Deus governa;/De ser um monstro saído/Do buraco mais fundo da caverna.” (TORGA, 1986, p. 85) – ou simplesmente uma justificação do gesto violento, suportada pela ideia de que ao homem é impossível fugir a sua natureza? – “Me confesso de ser eu. / Eu, tal e qual como vim / Para dizer que sou eu / Aqui, diante de mim!” (TORGA, 1986, p. 86)

A sequência narrativa é dada pela referência do narrador a uma noite em que Paulo escreveu uma “Carta ao Pai” (GERSÃO, 2013b, p. 169), em que fala, principalmente, dos modos violentos e agressivos de seu pai, e de como ele e a mãe viviam oprimidos por ele. A carta, em que Paulo surge pequeno e acuado, funciona, no discurso, como atenuante da hostilidade visível do monólogo e, também, como referência ambígua, no sentido de que, assim como o monólogo, parece apontar tanto para um modo indireto (oblíquo) de reconhecimento da amplitude da violência cometida contra Cecília, quanto para outro meio de justificação, apoiada no mesmo determinismo já flagrado no poema de Torga, que remete à natureza os gestos dos homens (aqui, a agressividade seria herdada do pai). Observe-se, pelo fragmento a seguir, como a carta viabiliza as duas leituras propostas:

Lembro-me de grandes cenas, de gritos histéricos, de fúrias, de palavras violentas que nos lançavas, por coisa nenhuma. Porque existíamos, apenas. [...]

“Eras sempre tu o mais forte e tínhamos de calar-nos, mesmo que não tivesses razão, e na verdade nunca tinhas. Ou, se alguma vez a tiveste, *logo a perdias pelo modo hostil com que falavas*, completamente desfasado do real [...]” (GERSÃO, 2013b, p. 169, grifos nossos).

Sublinhamos o momento do discurso em que parece haver a admissão da própria culpa ressaltada, pois também Paulo tinha agido de modo hostil e completamente desfasado do real diante da notícia da gravidez de Cecília. Todavia, esse rumo é ligeiramente alterado pelo que vem a seguir, ainda na carta ao pai: “Mas agora, aqui, nesta noite em que te escrevo, nesta casa vazia, *perdo-te por me teres agredido* [...]. Também eu fui um agressor, e muito mais violento do que tu. Contra um filho. E contra uma mulher amada.” (GERSÃO, 2013b, p. 169, grifos nossos). Embora, pela primeira vez, admita a gravidade do seu gesto, o narrador – responsável pela criação da carta, ou pela seleção de partes dela para compor seu discurso – parece sugerir que também ele tinha de ser perdoado.

Ressaltamos, ainda uma vez mais, o papel do silêncio constitutivo no discurso do narrador, uma vez que os sentidos que trazemos à tona no intuito de iluminar e preservar uma (possível) outra versão, a de Cecília, não estão enunciados, pelo contrário, eles foram apagados pelo discurso efetivamente proferido. Mas, além da ambiguidade, que nos sugere que o narrador procura justificar seu ato sempre que o admite, há também as pistas por meio das quais ele nos diz, da sua maneira sempre enviesada, que devemos desconfiar dele, como neste outro fragmento da carta, em que fala sobre o pai, mas pode ser lido como uma autorreferência: “Tinhas esse modo paranóico de ver a realidade ao contrário, de te transformares em vítima, quando eras na verdade o agressor.” (GERSÃO, 2013b, p. 169).

Comparem-se a esse respeito, dois excertos, um extraído da mesma carta, no qual Paulo refere a crença do pai no caráter dissimulado da mãe:

Porque [...] ela era falsa e perversa, sob a aparência dócil escondia uma enorme capacidade de revolta. Uma mulher insatisfeita, potencialmente infiel, sempre desejando *atraiçoar-te*. [...] Ela era a causa do desencontro entre nós dois.

Tinhas ido buscar aquela mulher a um destino estreito de pobre dactilógrafa [...] e em troca ela fugia-te, refugiava-se no sótão, voltava contra ti o teu filho. [...] (GERSÃO, 2013b, p. 173).

Outro, do monólogo referido, em que Paulo cogita a possibilidade de Cecília ter levado para casa um gato, cuja presença viu-se obrigado a aceitar, como parte de um plano para, depois, obrigá-lo a aceitar um filho:

Leopoldo viera primeiro, como um balão de ensaio. (Seria possível que tudo, já então, obedecesse a um plano?)

[...]

E enquanto tu continuavas a fazer malha, sentada na cadeira, os meses passavam e a teu lado, deitada num berço, haveria de repente uma criança. Para quem o gato fora abrindo caminho, avançando pé ante pé sobre o tapete, sem ruído, ajeitando-se no cesto e dormindo.

[...]

Assim terias decidido, no teu modo suave de fazer as coisas. No teu modo *hipócrito e dissimulado* de fazer as coisas. [...] Confrontando-me com situações de facto, com que eu teria de lidar – de me conformar – depois.

Tiro o chapéu à tua capacidade de manipular-me. Poderias fazer carreira como marionetista.

Não devias ter-me traído com um filho, Cecília. Saíste de casa *atraiçoando-me*. (GERSÃO, 2013b, p. 168, grifos nossos).

Sem perder de vista que os excertos mencionados são sequentes na narrativa (embora em ordem inversa à transcrita aqui), ou seja, sem deixar de considerar que o fato de se sucederem um ao outro *significa* algo, constatamos, novamente, a circulação de sentidos no silêncio constitutivo devido ao fato de o narrador, em lugar de simplesmente reconhecer a própria obstinação (ressaltada por cogitar um plano envolvendo o gato), opta por apontar, no pai, atitudes semelhantes às próprias e decretá-lo paranoico, alguém que invertia a realidade e vitimizava-se.

Para colocar sob suspeição o narrador de *A cidade de Ulisses* é preciso examinar as pistas que ele fornece para que se possa desconfiar dele, já o dissemos. Ocorre que tais pistas, como também já demonstramos, colocam-nos diante de sentidos silenciados que possibilitam resgatar uma possível versão de Cecília para os eventos narrados. Encaminhando-nos para o fechamento deste capítulo, mencionamos, ainda, outro fragmento do discurso que julgamos essencial para demonstrar o movimento entre dizer e calar com que a versão do narrador surge

em primeiro plano, e a de Cecília, desfocada, porém, recuperável, ainda que parcamente, em segundo.

“No Monte Tagro, onde fica a cidade de Lisboa, as éguas ficam prenhes só pelo vento”;

“Nos seus pastos as éguas reproduzem-se com admirável fecundidade, porquanto só de aspirar as auras, concebem do vento, e depois sequiosas têm coito com os cavalos. Desta forma se casam com o sopro das auras.”

(As auras eram o vento favónio, que soprava do mar. Directa ou indirectamente, nessas lendas o vento marinho trazia a fecundidade e o desejo.

Ainda somos até hoje um país criador de cavalos. Desde logo, lusitanos. E temos no Alentejo cavalos selvagens.) (GERSÃO, 2013b, p. 225, aspas do texto original).

A passagem citada foi retirada, pelo narrador, dos cadernos de Cecília. Informado pelo marido de Cecília de que ela deixara uma vasta obra composta por “um grande número de quadros, gravuras, desenhos, esboços e *centenas de cadernos com notas e escritos vários*” (GERSÃO, 2013b, p. 209, grifo nosso), além de uma exposição, já descrita e planificada, com o nome de *A cidade de Ulisses*, Paulo oferece-se para organizar o acervo para exibição, sendo informado, também, de que esse era o desejo de Cecília, que o deixara expresso por escrito.

No papel de curador<sup>95</sup> da mostra de Cecília, ou seja, responsável não só pela seleção e ordenação dos objetos no espaço da exposição, mas, também, pela criação de uma narrativa em que sobressai a própria visão sobre os temas explorados na obra, o narrador selecionou, entre outras, a nota transcrita acima, em que a citação de uma lenda portuguesa aparece entre aspas e o comentário de Cecília sobre o que eram as auras mencionadas na lenda entre parênteses.

Nesse ponto das memórias, o narrador empenha-se em dar voz, efetivamente, a Cecília, mencionando partes de seus escritos. Podendo ter selecionado quaisquer notas disponíveis nas “centenas de cadernos”, a escolha dessa, em que ressalta o tema da gravidez incidental, não nos parece imotivada. Essa nota ocupa o lugar de outro discurso, silenciado para que esse (o da nota) pudesse ser emitido, mas cujos sentidos permanecem latentes, uma vez que circulam pelo silêncio constitutivo: o narrador abre espaço para que se discuta que uma gravidez pode ocorrer sem planejamento, por mero acidente, resguardando, ainda que mediada por seu olhar oblíquo, uma versão outra, plausível, que seria a de Cecília.

### *A [outra] cidade de Ulisses*

Ao tomar conhecimento da exposição de Cecília sobre Lisboa, Paulo decide retirar a sua e ceder-lhe o espaço: “– Uma vez que Cecília a planificou, a exposição será apenas dela. Deixo-

---

<sup>95</sup> Veja-se em Zidanes (2006) detalhes sobre o papel do curador em exposições artísticas.

lhe todo o espaço e retiro a minha.” (GERSÃO, 2013b, p. 210). Ao comunicar essa decisão ao diretor do CAM, decide-se que Paulo exporia a seguir a Cecília. Só era preciso uma alteração: “[...] a minha exposição está pronta. *Mudarei apenas o título.*” (GERSÃO, 2013b, p. 216, grifo nosso).

Incumbido de organizar a exposição de Cecília, ele passa a descrever suas obras e mencionar partes de seus cadernos no discurso<sup>96</sup>. Nesse momento, tem-se acesso, embora sempre mediada pelo olhar do narrador, à voz de Cecília. Ao organizar o acervo deixado por ela, o narrador diz: “[...] quero trazer-te, da melhor forma possível, para o mundo, ajudar a colocar-te, e ao teu nome, no mundo. Cecília Branco.” (GERSÃO, 2013b, p. 215).

Se é verdade que, nesse momento, o narrador afasta-se (um pouco<sup>97</sup>) para a deixar falar, também é verdade que tudo o que já lemos erige-se sobre o silêncio produzido pela ausência de sua voz no discurso, um silêncio ressaltado por sua presença como interlocutária que jamais responde.

Entre o desejo de ajudar a colocar o nome de Cecília no mundo e realmente fazê-lo, está a sua narração enviesada, oblíqua, carregada de ambiguidades. Pronta a exposição, não é o nome de Cecília Branco, colocado da melhor forma no mundo que ele enxerga, mas o seu fim: “O que restava de ti era uma obra. Um corpus. Mas tu estavas morta. E as tuas cinzas espalhadas num cendário, misturadas com a terra de Lisboa.” (GERSÃO, 2013b, p. 235)<sup>98</sup>.

Portanto, se o narrador, quase ao fim da narrativa – e antes de ver pronta a exposição de Cecília – decide ceder-lhe o lugar e alterar o título da própria exposição, devemos, como ele já havia sugerido ao falar de suas telas, recusar tudo, reorganizar o lido e procurar *A [outra] cidade de Ulisses*, aquela em que Cecília não foi transformada em pó, mas sobrevive por meio de sua obra. Essa cidade pode ser entrevista por trás da versão enviesada do narrador que, para minimizar seu sofrimento ante a morte e sua culpa, cria para si e para o leitor uma história comovente diante da qual quaisquer faltas tornam-se pequenas loucuras. A outra cidade, vista por Cecília, onde éguas podem ficar prenhes pelo vento, só pode ser encontrada nos silêncios com que se teceu o discurso. Lá a procuramos, esperamos tê-la trazido à tona.

---

<sup>96</sup> Isso é feito entre as páginas 219 e 234.

<sup>97</sup> Como organizador da exposição, é ele quem seleciona o que será mostrado ou não. É ele, também, o criador da narrativa que guia a exposição e, nessa narrativa, sobressai a sua perspectiva sobre os temas que a obra aborda.

<sup>98</sup> Novamente, o romance de TG remete-nos ao *Casmurro* de Machado, cujo narrador, imaginando que castigo mereceria Capitu por sua alegada culpa, decide que “era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a *reduzisse a pó e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção.*” (ASSIS, 2008, p. 309, grifo nosso).

## Capítulo 5. O silêncio musical em Os teclados

*Porque se o silêncio não é necessariamente ausência de som, e sim presença de um sentido que excede nossa compreensão, então a música pode ser expressão de silêncio. O que significa ouvir o silêncio senão escutar o que não chega a ser dito?* (KOVADLOFF, 2003, p. 75).

*A música, presença sonora, é, ela mesma, uma forma de silêncio.* (JANKÉLEVITCH apud KOVADLOFF, 2003, p. 65).

Nossa análise de *Os teclados* baseia-se na percepção de que esse romance apropria-se de elementos do universo musical na abordagem dos temas de que se constitui, isto é, há a recorrência ao fora da língua (ao silêncio)<sup>99</sup> para melhor expressar o que, com palavras seria difícil ou mesmo impossível.

A primeira constatação dessa apropriação é visível na estruturação do discurso do romance, assemelhada à da forma-sonata<sup>100</sup>. O livro é dividido em quatro blocos. O primeiro estende-se das páginas 9 a 43; o segundo, da 43 à 59; o terceiro da 59 à 67 e o quarto, e último, ocupa as páginas 67 e 68. A separação entre os blocos de texto é feito por um espaçamento maior que o usado entre linhas, isto é, nenhum bloco se inicia em uma nova página. Já a estruturação da forma-sonata apresenta esquema genérico constituído de três seções, podendo haver uma coda<sup>101</sup>, conforme a descrição feita por Grout e Palisca (2001, p. 486, grifos dos autores), baseados em teóricos da década de 1830:

(1) uma *exposição* geralmente repetida, incluindo um primeiro tema ou grupo de temas na tônica, um segundo tema ou grupo de temas, frequentemente mais lírico, na dominante ou na relativa maior, e um tema final, muitas vezes cadencial, também na dominante ou na relativa maior, sendo os diferentes temas ligados entre si por transições adequadas ou pontes modulantes; (2) uma seção de *desenvolvimento*, [na qual] os motivos ou temas da exposição são apresentados com novos aspectos ou combinações [...]; (3) uma *recapitulação*, onde o material da exposição volta a ser apresentado pela ordem inicial, mas com todos os temas na tônica; a seguir à recapitulação pode haver uma *coda*.

Os autores acrescentam, porém, que esse esquema é uma abstração que prioriza a “estrutura tonal e [os] elementos melódico-temáticos da construção da sonata”. Assim, mesmo

<sup>99</sup> A noção de fora da língua como silêncio, em que se inclui a música, é compartilhada por vários dos autores consultados e apresentados no capítulo 1.

<sup>100</sup> Como pontuamos na introdução, o uso dos termos *sonata* e *forma-sonata* não é indistinto. O primeiro designa a composição musical em si, usualmente executada em três ou quatro movimentos de atmosferas e tempos diferentes. Já a expressão *forma-sonata* (ou, ainda, forma *allegro* sonata ou forma de primeiro andamento) designa a estrutura dos movimentos, em geral do primeiro, de composições musicais diversas, inclusive da sonata (a forma como se organizam). (GROUT; PALISCA, 2001, p. 486).

<sup>101</sup> Um acréscimo opcional que se segue à recapitulação (com que geralmente se fecha o movimento); expressa uma qualidade temporal de *depois do fim*. É análoga, portanto, a um epílogo. (CAPLIN, 1998, p. 179).

ajustando-se a um grande número de andamentos, há muitos que nele enquadram-se mal, ou não se enquadram:

Por exemplo: além dos temas, há muitos outros elementos que são importantes para a definição de uma forma; os temas em si nem sempre são melodias de contornos definidos; pode não existir um segundo tema ou, existindo, pode não ter um caráter diferente dos primeiros temas; em qualquer momento podem ser introduzidos novos temas; o desenvolvimento pode situar-se em qualquer das partes do andamento, incluindo a *coda*; pode também não haver *coda*. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 487).

Já Green (1965, p. 177) descreve quatro seções para a forma-sonata; a primeira, que contém o primeiro tema ou tema principal; a segunda, com a função de introduzir a chave para a seção seguinte, é uma transição ou ponte. A terceira seção contém o segundo tema, ou tema subordinado, que pode ou não contrastar melodicamente com o principal, e a última, seção conclusiva, tem como principal objetivo reconfirmar o segundo tema. Julgamos conveniente registrar a não-uniformidade da forma-sonata porque a correspondência entre o discurso de *Os teclados* e a forma-sonata não é exata, tanto porque as especificações da última oscilam (como se verifica pelo que dizem Grout e Palisca ou Green), quanto porque nosso trabalho baseia-se na aproximação entre a forma-sonata e um texto que dialoga abertamente com o universo musical (o título, no plural, sugere essa ligação uma vez que os teclados referem-se ao piano e ao computador), e não numa comparação em que se buscaria uma correspondência exata entre ambos. Por exemplo, embora o primeiro bloco do romance estenda-se até a página 43, entendemos que a correspondência com a exposição da forma-sonata termina bem antes, na página 13, quando a protagonista sai à rua (ponto do texto que corresponderia, na música, a uma transição). A partir dessa transição, a personagem passa a focalizar mais detidamente os conflitos que ocorrem em sua casa, momento do texto que relacionamos ao desenvolvimento da forma-sonata.

Uma característica marcante da forma-sonata, de acordo com Oliveira (2003, p. 20), é a presença de temas que contrastam na *exposição* e entram em conflito no *desenvolvimento*, criando uma tensão que é resolvida na *recapitulação*. Em *Os teclados*, o desenvolvimento inicia-se à página 15, quando a protagonista evoca os gritos de seu tio louco ferindo o silêncio da noite. Adiante, demonstramos como nesse romance ocorre tanto o contraste entre temas como também sonoro, isto é, os sons são forjados no discurso por meio de imagens sonoras<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Tratamos por imagem sonora o produto visual de uma percepção auditiva; no romance, essas imagens se produzem pela encenação de fenômenos sonoros no discurso, por meio da palavra e da suspensão do dizer (silêncio).

Neste capítulo analisamos os silêncios da história, verbalmente referidos por meio de expressões que referem o calar, e silêncios produzidos por procedimentos discursivos de que o texto se vale como meio de expressão. Além da aproximação com a forma-sonata, o romance apropria-se de outros artifícios e elementos inerentes à esfera musical<sup>103</sup>, dentre os quais destacamos o contraponto, que permite a manipulação do silêncio para criar efeitos de polifonia e simultaneidade no texto.

O contraponto é um processo técnico de escrita musical que consiste em adicionar uma melodia à outra, ou obter uma associação de duas ou mais linhas tonais que concordem entre si harmonicamente, mas sejam suficientemente independentes umas das outras para formarem linhas melódicas realmente diferentes (GOETSCHUIS, 1910, p. 5)<sup>104</sup>. Na música, o contraponto é viável dada a natureza simultânea do som. Uma recriação literária desse efeito passa, portanto, pelo obstáculo da sequencialidade da língua. A esse respeito, teóricos da melopoética (estudo das relações entre música e literatura) concordam em que a impressão contrapontística só pode ser produzida no texto por meio do contraste entre temas. Oliveira (2003, p. 19), menciona alguns desses teóricos e suas posições em relação à encenação textual do contraponto: Reginald Peacock, considera que uma imitação exata seria impossível, uma vez que a linguagem literária é incapaz de fazer soar, *ao mesmo tempo*, dois pontos contrastantes. Já para H. A. Basilius, o contraponto pode ser obtido em literatura por meio de temas que contrastam, mesmo que dispostos sequencialmente e Jean-Louis Cupers, argumentando no mesmo sentido, acrescenta que “o contraponto literário não contempla, evidentemente, a simultaneidade sonora de várias partes, mas o jogo temático, acompanhando, ao mesmo tempo, a articulação sintática do texto e os jogos metafóricos que comandam sua decodificação.” (apud OLIVEIRA, 2003, p. 19). Em *Os teclados*, imita-se o contraponto por meio da estratégia de oposição de temas contrastantes; porém, algumas passagens conseguem ainda, causar a ilusão de *simultaneidade sonora* graças à manipulação do silêncio constitutivo, como se verá à frente.

---

<sup>103</sup> Para mais informações a esse respeito, veja-se a dissertação de mestrado de Ana Carolina da Silva Caretti (2009, p. 69), que contempla o estudo dos elementos musicais presentes em *Os teclados* por meio da abordagem da encenação, no discurso, de efeitos como o *tenuto*, o *stacatto* e a cadência, bem como a simulação da dinâmica musical, isto é, a variação de intensidade dos sons musicais.

<sup>104</sup> Para melhor compreensão do contraponto, é importante ter em mente os conceitos de melodia e de harmonia, envolvidos em sua definição. Melodia são linhas contínuas de tons simples que descrevem movimentos, curvas e ângulos, sobem, descem, equilibram-se, numa relação direta com a impressão transmitida pelas linhas de uma pintura. Harmonia é o processo que garante que, em uma sucessão de acordes (três ou mais notas musicais tocadas ao mesmo tempo), ou de linhas tonais, eles concordem ou harmonizem uns com os outros. (GOETSCHUIS, 1910, p. 4).

A eleição de elementos do universo musical nessa história resulta numa narrativa que retoma questões cruciais ao universo ficcional de Teolinda Gersão, como a tentativa das mulheres de estabelecer um diálogo profundo com os homens e a recusa desses de participar do diálogo; o embate entre a imposição, por parte de sistemas opressores, de uma ordem artificial, fiada na manutenção das aparências e a resistência a ela além de outras esferas de enfrentamento entre opressores que procuram, pela censura ou pela força, ou por ambas, cercear direitos como a livre expressão e oprimidos que resistem em silêncio ou por via do silêncio.

Centralizada no desenvolvimento da menina Júlia, a narrativa de *Os teclados* focaliza-a em meio ao ambiente caótico da casa onde vive com tios e uma empregada, todos velhos e descontrolados, a tratarem-se aos gritos. Há brigas entre o tio Octávio – aparentemente o “chefe” da família – e sua esposa, Isaura, motivadas pela loucura do tio Eurico; entre Isaura e a empregada Arménia, além de confrontos entre a protagonista e o autoritário tio Octávio, nos quais ele detém, invariavelmente, a palavra. No microcosmo representado pela família de Júlia, surgem atores sociais cujos direitos são constantemente ignorados ou mesmo negados: a mulher, o idoso (ou idosa), o louco, a criança, a trabalhadora doméstica. A fragilidade do grupo familiar de Júlia pode representar, ainda, a fragilidade dos membros de uma comunidade que vive sob qualquer forma de ditadura. No caso da família de Júlia, Octávio exerce uma autoridade pretensamente legitimada por sua condição de homem, marido, provedor que mantém por meio da violência simbólica: grita, esmurra móveis, tranca portas para impedir que se saia de casa, impõe sua opinião.

Nesse contexto, a música surge, na história, como refúgio e possibilidade, para a personagem central, de escapar ao desequilíbrio circundante, além de opor resistência à repressão exercida pelo tio. Enquanto produção discursiva, a música é convocada como meio de expressão do indizível, porque carrega, intrínseca à sua natureza, a possibilidade de transcender as limitações linguísticas:

[...] a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, 1989, p. 28).

A música, diz Wisnik (1989, p. 27), é sucessiva e simultânea, na medida em que os sons acontecem uns depois dos outros, mas, também, juntos e, por transitar nessas duas dimensões, “é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo”,

ou seja, é capaz de uma conjuminância do diverso que nos remete ao conceito de imagem poética, de Octavio Paz.

### **Contrastes: silêncio e ruído, opressão e resistência**

No bloco inicial do romance os temas em torno dos quais a narrativa se erige são contrastados, assim como na exposição da forma-sonata. O contraste que ressalta é o que existe entre a opressão do tio Octávio e a resistência da protagonista. As imagens sonoras de ruído e de silêncio relacionam-se, respectivamente, aos dois extremos do contraste. De um lado, o tio que se dirige à menina aos gritos, ao mesmo tempo em que distribui chutes ou murros pelos móveis. De outro, a menina, que sustenta dois níveis de silenciamento, o calar imposto pela autoridade do tio e a resistência silenciosa que ela opõe a essa autoridade por meio de pensamentos que a distraem do que ele diz ou por atitudes que frustram suas expectativas em relação a ela. Vejamos como esses temas (desequilíbrio, isolamento e resistência) são apresentados e como se realiza o movimento discursivo que os põe em contraste.

O primeiro parágrafo do livro constitui-se de um período simples: “Em criança ela rezara por Mozart.” (GERSÃO, 2012, p. 9). Essa sentença, constituída de silenciamentos (quem é ela e por que rezara por Mozart?), guarda, como uma chave, os motivos predominantes no primeiro bloco do livro: o leitor ainda não sabe que ela é Júlia, uma criança que vive com tios em um ambiente desequilibrado e encontra na música uma forma de alienar-se e proteger-se contra esse espaço. A relação da criança com o universo musical é indiciada pelo inopinado objeto de suas orações, Mozart, e a razão pela qual reza – descobre-se ao se avançar a leitura – relaciona-se à preponderância do tio Octávio e das suas opiniões.

Vejamos como alguns modos de existir do silêncio<sup>105</sup> entram em operação no primeiro parágrafo do bloco e nos que se lhe seguem para que essas relações – entre tio e sobrinha e entre eles e a música – anunciem os temas que estabelecem o conflito na narrativa.

O parágrafo em questão, isto é, o primeiro, é cercado pelos espaços em branco das margens superior, esquerda e direita. Além disso, por ser um período curto, entre o ponto final e o início da margem direita há um longo espaço em branco. Assim, essa oração encontra-se *cercada* pelos brancos da página (silêncio) e *limitada* pelos parágrafos seguintes:

*Em criança ela rezara por Mozart.*

Nessa época o tio Octávio ouvia sinfonias e concertos sentado na poltrona ao canto da janela, arrancando pêlos da orelha e palitando os dentes. Praguejava sempre que alguém inadvertidamente abria a porta, batia com o punho na mesa

---

<sup>105</sup> Conforme Orlandi (2007, p. 14), esses modos são o “silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz.”

de camilha como se tentasse afugentar, pelo barulho, o intruso que entretanto retrocedera rapidamente e desaparecera na profundidade do corredor.

Então o tio corria até a porta, levava a mão, em desespero, até ao lugar onde deveria estar, e já não estava, uma chave entretanto perdida, encostava uma cadeira ao batente e punha dois livros grossos sobre o assento.

Voltava depois em passos nervosos, bufava, enxugava a testa com o lenço ou assoava-se, levantava por fim com cuidado a agulha do gira-discos e voltava a colocá-la no lugar aproximado onde estivera, antes de ter sido interrompido.  
[...]

Beethoven, dizia no fim abrindo os olhos e levantando o dedo indicador [...] E olhava para ela com um riso escarninho, satisfeito como se tivesse ganho uma batalha.

[...]

Beethoven está no alto da escada, dizia o tio Octávio rindo alto e voltando a colocar o disco na estante. Mozart fica lá em baixo, tão longe que nem se vê.  
[...]

*Ela não respondia, engolia a resposta e a raiva. Levantava a cabeça, desafiando-o, sem dizer uma única palavra. Mas à noite rezava por Mozart. Para que fosse reparada essa injustiça e o mundo o reconhecesse, finalmente [...]* (GERSÃO, 2012, p. 9, grifos nossos).

Do longo excerto transcrito acima (necessário, todavia, para que nossa análise se faça clara) foram omitidas partes que dão conta do ambiente desarmônico da casa; referências ao tio Eurico, o cunhado louco de tio Octávio; à tia Isaura, esposa de Octávio e à empregada Arménia, bem como ao fato de todos viverem a insultarem-se ou a gritar uns com os outros.

Tudo isso considerado, observa-se que a posição da oração inicial é similar à de Júlia na história. Assim como essa oração aparece isolada pelos espaços em branco da página (isolada por silêncio) e delimitada pelos parágrafos seguintes (que abordam a casa em desequilíbrio e o autoritarismo do tio Octávio), a menina também vive cercada pelo ambiente de brigas e hostilidades:

Prometi ao meu pai que nunca o [tio Eurico] internava, soluçava a tia caindo no sofá como se fosse partir-se.

[...]

Ou ele ou eu, *trovejava* o tio Octávio roxo de cólera, medindo a sala em passos largos, parecendo de repente aumentar de tamanho e encher todo o espaço, como uma rã soprada.

[...]

Outras vezes era a tia que parecia uma rã soprada, saltava do sofá e *avançava, furiosa*, até ao lado oposto da sala. Não posso quebrar essa promessa, *gritava*. Ou ele fica ou eu saio, repetia por sua vez, reproduzindo, num tom mais agudo, as cóleras do tio.

*Era injusto* que tivessem de viver gritando, que o tio Eurico tivesse enlouquecido, que o mundo desprezasse Mozart. *Mas as coisas eram assim.* (GERSÃO, 2012, p. 12, grifos nossos).

Para proteger-se, a menina afasta-se do convívio familiar e permanece a maior parte do tempo cercada por silêncio, analogamente ao primeiro parágrafo do bloco, delimitado pelos brancos da página. Esses últimos são de duas naturezas. Os espaços acima e à esquerda da oração são instituídos por convenções textuais (margem e recuo de parágrafo); comparativamente, o isolamento da menina relaciona-se com as convenções sociais que a obrigam, enquanto criança, a permanecer sob a guarda de adultos (que, inaptos para a tarefa, compelem-na ao insulamento). Já o vazio à direita da sentença advém de sua própria configuração, truncada: “Em criança ela rezava por Mozart [ponto]”. O ponto final, que *cala* a oração (ela quem? Por que rezava?) materializa a impossibilidade de dizer da própria menina, isto é, o significado pleno dessa sentença reside no que ela não diz: a lacuna disponível até o final da linha, portanto, lugar *não preenchido*, pode significar o silenciamento da voz da menina, cujo espaço de expressão lhe é negado (existe, mas ela é impedida de fazer uso dele), uma vez que o autoritarismo do tio obriga-a a “engolir” suas respostas, como se viu no primeiro fragmento transcrito. Impotente, rezar surge como única forma de resistência (a que em geral, se recorre em situações de importância), a ser posta em prática longe do tio:

Ela não respondia, *engolia a resposta* e a raiva. Levantava a cabeça, *desafiando-o*, sem dizer uma única palavra. Mas à noite rezava por Mozart. Para que fosse reparada essa injustiça e o mundo o reconhecesse, finalmente, Mozart, que todos desprezavam, a quem apontavam, rindo, com o dedo, um lugar abaixo do primeiro degrau da escada. Porque na altura ela não podia acreditar que o tio Octávio, que parecia saber tanto de música, não exprimisse uma opinião universal. (GERSÃO, 2012, p. 11, grifos nossos).

O primeiro e o segundo temas vêm, portanto, anunciados no parágrafo que dá início ao bloco. O primeiro tema (A) é o *desequilíbrio*, e a ele conectam-se os motivos<sup>106</sup> do autoritarismo, da injustiça, da loucura, do ruído. A personagem que representa esse tema é tio Octávio. O segundo tema (B) é o casamento entre *isolamento*, como forma de refúgio ao ambiente desarmônico da casa e *resistência* à dominação do tio. Desse tema desprendem-se os motivos do som, da música e das reflexões sobre ouvir. A personagem associada a ele é Júlia.

Pelo campo semântico a que se conectam, os dois temas anunciam a natureza da tensão: Há um claro embate entre opressor e oprimido, homem e mulher, adulto e criança, representado pelo enfrentamento entre Octávio e Júlia. Além disso, o tema A associa-se ao universo do ruído, enquanto o tema B ao do som e do silêncio. Wisnik (1989, p. 26, grifos nossos) distingue som

---

<sup>106</sup> Utilizamos o termo motivo tanto na acepção musical de fragmento sonoro recorrente ou sucessão de notas que compõem os temas ou uma melodia completa, ou partes dela (BERRY, 1986), quanto no sentido usado por Milan Kundera (2016, p. 89) de “elemento do tema ou da história que retorna várias vezes no decorrer do romance, sempre em outro contexto.”

e ruído relacionando o primeiro a “frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida” e o segundo a “frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos.” De acordo com o compositor, “a música, em sua história, é uma longa *conversa entre o som [...] e o ruído [...]*”. Sendo assim, não apenas pela forma da composição textual, mas, também pela seleção dos temas e pela tensão entre eles, *Os teclados* constroem-se como obra literário-musical e desafiam (1) a limitação da língua para descrever a realidade em sua multiplicidade e (2) a linearidade e o mutismo da escrita, com a produção discursiva de efeitos de contraste sonoro e de polifonia.

Em uma peça musical composta em forma-sonata, o primeiro tema está na tonalidade da tônica, ou seja, no primeiro grau da escala musical utilizada enquanto o segundo tema ocupa o tom da dominante, isto é, o quinto grau dessa escala<sup>107</sup>. Essa mudança de tonalidade é chamada modulação e consiste num dos *contrastes* (sonoros) principais entre os temas da forma-sonata. Imitado na literatura, tal contraste realiza-se no campo semântico, podendo, apenas, aludir à modulação tonal da música, em razão da não sonoridade da escrita.

Em *Os teclados*, todavia, os temas A e B contrastam semântica e, também, sonoramente. Esse efeito é possibilitado no discurso graças à ambientação da narrativa em espaços de ruídos, ou em espaços de silêncio e som. A casa em que vivem as personagens é palco constante de discussões acaloradas entre seus moradores, acessos de raiva do tio Octávio, “[...] que dava pontapés na porta quando achava que ela errava o compasso e gritava batendo com os pés: Não não não não não!” (GERSÃO, 2012, p. 13) e “gritos do tio Eurico, durante a noite.” (GERSÃO, 2012, p. 15). A essa casa contrapõem-se os momentos de isolamento físico e mental de Júlia: “Preferia vaguear pelas ruas, tocando apenas mentalmente, para não ser controlada” (GERSÃO, 2012, p. 29).

Assim como a dominante, que é suspensiva e funciona como uma pergunta na sintaxe musical clássico-romântica, em *Os teclados*, o tema B introduz momentos de recuo e de repouso em relação ao autoritarismo e ao barulho reinantes no ambiente ensandecido da casa. No excerto abaixo, explicitamos esse contraste anotando entre colchetes os temas e as imagens sonoras a eles associadas – ao desequilíbrio (tema A) relaciona-se o ruído (imagem sonora) e à resistência e ao isolamento (tema B), o silêncio (imagem sonora):

---

<sup>107</sup> Tonalidade, conforme Bohumil Med (1996, p. 89) é “a interdependência em que se encontram os diferentes graus [as notas que formam uma escala] da escala relativamente à tônica, centro de todos os movimentos”, ou “o complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica.” Caplin (1998, p. 4; 254; 257) indica que a tônica localiza-se na principal tonalidade do movimento (*home key*) e a dominante nas tonalidades a ela relacionadas. Por exemplo, na escala de dó maior, a tônica é a nota dó e a dominante, a nota sol.

O tio Octávio. Não suportava que ele a manipulasse, lhe decidisse o destino [autoritarismo], como não suportava que a interrompesse, dando pontapés na porta quando não gostava do que ouvia (não não não não não!) [ruído] nas raras ocasiões em que ela tocava. Não queria tocar [resistência]. Preferia vaguar pelas ruas, tocando apenas mentalmente [silêncio], para não ser controlada.

Ou fechava-se no quarto [resistência], abria as partituras e ouvia-as olhando a pauta<sup>108</sup> [silêncio] [...].

Até que teve a ideia de copiar o teclado em papel vegetal, aproveitando uma saída mais prolongada dos tios. [...] Era quase um piano, concluiu correndo a escondê-lo por detrás dos vestidos [resistência], dentro do guarda-fatos. Se conseguisse concentrar-se em absoluto, era quase um piano [silêncio].

Completamente a salvo, inacessível a todos. Sobretudo ao tio Octávio [resistência]. (GERSÃO, 2012, p. 29).

O contraste entre temas que ocorre na “esposição” de *Os teclados* reflete a relação entre Júlia e os demais membros da família, sobretudo o tio Octávio, com quem trava o principal embate ao procurar esquivar-se dele e de seu caráter impositivo. O tio procura dominá-la pelas formas de violência simbólica já comentadas e, também, por meio da música, que enxerga mais como atributo a ser exibido em sociedade que como arte – opinião que é partilhada pela tia Isaura, que entende ser necessário que júlia saiba tocar o piano para que, mais tarde, se destaque na busca de um marido. Aqui reside um outro “braço” da opressão que existe na casa de Júlia. Isaura, embora seja oprimida pelo marido, não hesita em fazer valer sua opinião em relação à sobrinha (embora, para tanto, tenha de (com)vencer primeiro ao marido). Esse conflito, que expõe a apropriação da música como degrau social, surge mais claramente quando Júlia, observando o que se passava com a vizinha (obrigada a treinar escalas diariamente ao piano e a tocar para as visitas), decide evitar que lhe acontecesse o mesmo:

O terror de ser como Ireninha, ocorreu-lhe. O terror de a mandarem treinar escalas, tocar para as visitas, fazer vénias num palco debaixo de salvas de palmas como explosões de metralhadoras.

Não disse mais nada, mas a partir daí *começou a tomar cuidado. Nunca repetia, por exemplo, até ao fim uma melodia que tio Octávio acabasse de tocar, mesmo que a tivesse decorado logo*. Ouvira dizer que fora assim que Ireninha fora descoberta: por uma grande facilidade em decorar. [...] *Jamais diria* que podia ouvir a música, olhando simplesmente a partitura. Parecia-lhe perigoso falar demasiado, tinha medo de que as coisas que pensava pudessem voltar-se contra ela, uma vez ditas. (GERSÃO, 2012, p. 23, grifo nosso).

[...]

Durante semanas manteve o *piano fechado*. Até o tio Octávio se enfurecer e a mandar treinar escalas. Pelo menos escalas, *berrou*.

---

<sup>108</sup> Júlia podia ouvir a música apenas olhando a pauta (GERSÃO, 2012, p. 23).

Já estava a acontecer, pensou. Iriam transformá-la em Ireninha. Se ela deixasse. (GERSÃO, 2012, p. 28, grifos nossos).

Sublinhamos, no primeiro dos dois excertos acima, as atitudes de *silenciosa resistência* de Júlia e, no segundo, o contraste entre silêncio e ruído que é, também, o contraste entre a resistência muda da menina e a opressão escandalosa do tio, reatualizando-se, dessa forma, os temas do desequilíbrio e do isolamento/resistência. Para isso, o discurso mobiliza a tensão própria da forma-sonata, caracterizada por explorar as possibilidades temáticas por meio da dramatização e da natureza complexa da música. Essa última, conforme Wisnik, constitui-se do jogo entre som e ruído (definição que estendemos ao conflito entre caos e ordem que sobressai do romance em estudo).

O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros).

[...]

As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir de seu interior. (WISNIK, 1989, p. 33).

Mostramos, até aqui, alguns procedimentos discursivos apropriados dos elementos musicais para (re)criar, textualmente, o efeito de contraste entre os temas da tônica e da dominante na forma-sonata. Demonstramos, ainda, como tais procedimentos criam, no discurso, a ilusão de sonoridade por meio da oposição entre os temas do desequilíbrio e do isolamento. Outros efeitos sonoros podem ser observados na narrativa, resultantes, porém, da manipulação das vozes, que se alternam entre o dizer e o não-dizer.

Retomemos a situação com que se inicia o primeiro bloco narrativo, em que tio e sobrinha ouvem música na sala de piano e são interrompidos por alguém que abre desavisadamente a porta:

Nessa época o tio Octávio **ouvia** sinfonias e concertos sentado na poltrona ao canto da janela, arrancando pêlos da orelha e palitando os dentes. **Praguejava** sempre que alguém inadvertidamente **abria** a porta, **batia** com o punho na mesa de camilha como se tentasse afugentar, pelo barulho, o intruso que entretanto *retrocedera* rapidamente e *desaparecera* na profundidade do corredor.

*Fora* certamente o tio Eurico quem *abrira* a porta, **pensava**. Porque não lhe **parecia** verossímil que a tia Isaura ou a Arménia tivessem cometido a imprudência de vir interromper naquela altura. [...] É verdade que **estavam** meio surdas, o que ajudava substancialmente à boa compreensão entre ambas. Assim, a Arménia não **ouvia** a tia sibilar, à boca pequena [...]: Criatura

estúpida, imbecil, velha taralhouca, nem a tia Isaura **ouv**ia a Arménia deixar escapar, pelas gengivas podres, nos intervalos sem dentes: Cada vez mais parva. Ninguém aturava isto. Nem eu aturo mais um dia. (GERSÃO, 2012, p. 9, itálicos e negritos nossos).

A alternância entre o pretérito imperfeito e o mais-que-perfeito denota, no uso do pretérito imperfeito, que os acontecimentos narrados ocorriam com certa frequência, ao passo que o mais-que-perfeito indica um episódio pontual, o que torna ambígua a narrativa, uma vez que esses tempos verbais são usados para relatar o *mesmo* acontecimento. O pretérito imperfeito, tempo por excelência da contação de histórias (narração), ecoa a voz do narrador, enquanto o mais-que-perfeito repercute, no excerto em exame, a voz de Júlia, que rememora um episódio específico em meio às memórias que tem da rotina da casa. É a alternância discreta entre os tempos verbais que sobrepõe a voz da protagonista à do narrador (é sempre o narrador que fala, as outras vozes aparecem em forma de eco), Quando o excerto é lido, ainda que mentalmente, o efeito de simultaneidade produzido na escrita realiza-se, também, sonoramente.

Como essa oscilação entre os tempos verbais passa-se em toda a narrativa (em alguns casos, entre o pretérito imperfeito e o pretérito perfeito, em lugar do mais-que-perfeito, como no excerto examinado), o leitor é confrontado o tempo todo com os pontos de vista do narrador e da menina, o que redundando nos *efeitos* de polifonia ou de simultaneidade de vozes no texto.

De modo geral, pode-se dizer, do narrador (ou narradora, é impossível definir) de *Os teclados*, que se trata de uma instância heterodiegética com focalização varável; algumas vezes sabe tanto quanto as personagens (às quais se refere sempre na terceira pessoa), ocupando, portanto, a posição de mero observador; outras vezes, no entanto, tem acesso aos seus pensamentos. Nos excertos a seguir é possível observar a variação da focalização no decorrer da narrativa.

Suspiraram de alívio quando chegou finalmente a sua vez. Devagar, com cuidado para não se perderem, Ireninha dando a mão à mãe e ela a Ireninha, chegaram junto da porta [...]

Não estava mais fresco lá dentro, apesar de o chão de terra ter sido molhado. Três homens de fato-macaco acabavam justamente de enrolar as mangueiras, do lado de fora da pista. Dois rapazes louros apareceram a seguir, correndo a desdobrar uma passadeira vermelha. (GERSÃO, 2012, p. 26).

Na passagem acima, o narrador descreve fatos observáveis pelas próprias personagens. Já neste excerto, em que a voz narrativa refere-se à opinião de tio Octávio sobre a necessidade de se ir à rua buscar o tio Eurico (que fugia e andava a esmolar), é possível notar que, em dado momento, a voz de Octávio interpenetra a do narrador por meio do discurso indireto livre; a autonomia da voz do último fragiliza-se, mas se mantém: “Também não deixava que fosse a

tia, porque uma senhora não podia expor-se desse modo, onde já se viu uma senhora andar assim com um imbecil pela rua, (o que é que as pessoas haviam de pensar).” (GERSÃO, 2012, p. 31, grifo nosso). Grifamos o momento em que há ocorrência do discurso indireto livre e, por meio dele, a voz de Octávio faz-se presente na narrativa, sem, no entanto, confundir-se com a do narrador, isto é, as duas vozes são identificáveis.

Em outros momentos, o narrador tem acesso aos pensamentos das personagens, o que pode ocorrer de modo sutil, como nesta passagem sobre a tia Isaura: “Nessa altura a tia, na sala ao lado, deixou cair a malha. [...] Aquelas frases, marteladas vezes sem conta, lembravam-lhe os seus próprios esforços, muitos anos atrás.” (GERSÃO, 2012, p. 33, grifo nosso). Ou de forma explícita, como neste excerto sobre Júlia: “Podia aceitar que assim fosse, pensou olhando em volta as cadeiras desertas. Aceitar o nada, o mundo vazio. / E apesar disso, pensou levantando-se e sentando-se no banco – apesar disso sentar e tocar.” (GERSÃO, 2012, p. 68).

Em muitos momentos a focalização varia de externa para interna, mas na forma de um deslizamento (uma passagem muito sutil) de uma para outra, de tal forma que a voz do narrador se confunde com a da protagonista (pelo fato de passar a ver *com* ela, a voz narrativa assume o tom da voz da personagem) mas não pelo recurso do discurso indireto livre, quando ainda é possível traçar um limite entre as vozes envolvidas, mas pela intrusão inesperada de uma formulação linguística que impede apontar com certeza quem está falando. Vejamos a passagem abaixo, sobre a tia Isaura e sua decisão de fazer Júlia estudar piano:

Por isso, embora tivesse a certeza de que Octávio ia discordar, assegurar que era inútil e regatear o dinheiro por mal gasto, ela achou que teria dessa vez de ganhar a batalha e submeter Júlia a lições de piano.

Muito embrulhado em palavras, utilizou à saciedade esse argumento: a vigorosa vocação musical *do tio*, em tão grande parte prejudicada pela falta de talento dela mesma, Isaura, sua habitual acompanhante. O que foi talvez decisivo na resolução final. Não sem antes ter havido, naturalmente, penosas discussões e alguns desaguisados e de se terem exasperado, durante meses, a defender com veemência pontos de vista opostos.

Mas foi de qualquer modo em consequência disso que Palrinha deu entrada *lá em casa*. Doze meses mais tarde, ou talvez treze. (GERSÃO, 2012, p. 34, grifos nossos).

Na passagem acima, verifica-se um exemplo desse processo em que o narrador oscila entre mais de um ponto de vista e cede gradativamente a voz às personagens, até o momento em que uma voz não identificável imiscui-se completamente a sua, denotando a profunda solidarização entre os pontos de vista seu próprio e o da personagem que emite essa voz.

No início do fragmento a focalização parece ser externa, com certo grau de onisciência por parte do narrador. Ele observa Isaura, mas conhece-lhe os sentimentos (sabe que ela tem

certeza de que Octávio discordaria de sua ideia e sabe também que ela estava decidida a ganhar a batalha a ele). É possível, no entanto, que a focalização seja interna, a partir da perspectiva de Isaura, justificando-se, assim, o nível de ciência do narrador a respeito de seus sentimentos. Repare-se que Octávio é referido somente por seu nome, forma de tratamento plausível de ser usada tanto pelo narrador quanto por sua esposa.

No segundo parágrafo, a focalização é claramente interna, uma vez que, agora, a voz refere-se a Octávio como tio, o que denuncia que o ponto de vista adotado é, certamente, o de Júlia (a menos que admitamos a hipótese, também válida, de que a voz que narra, manifestando-se a partir de seu próprio ponto de vista, trate por tio a Octávio e Eurico, ou tia a Isaura). Ainda na mesma oração, a focalização torna-se novamente indistinta: “[a vigorosa vocação musical do tio,] em tão grande parte prejudicada pela falta de talento dela mesma, Isaura [...]”. O discurso entre colchetes é o que julgamos ter sido emitido a partir do ponto de vista de Júlia. Depois dos colchetes, a focalização pode ter-se deslocado de interna para externa. Pode, ainda, ter permanecido interna, porém deslizado do ponto de vista de Júlia para o de Isaura. Qualquer que seja a focalização, a voz de Isaura faz-se ouvir no fragmento devido ao recurso ao discurso indireto livre.

No parágrafo seguinte do mesmo excerto, aparece uma voz outra, aparentemente pertencente a alguém que mora na casa e que se denuncia pela expressão “lá em casa”. Essa voz, que podemos ouvir sem sermos capazes de a apartar da voz do narrador (porque amalgamada a ela), é provavelmente a de Júlia, cujo ponto de vista o narrador retoma e assume tão inteiramente que já não é possível separar da dela a sua voz<sup>109</sup>. Descartamos, por improvável, a hipótese de essa voz ser de Isaura, cujo ponto de vista o narrador também adota, ainda que de modo efêmero, por se tratar de uma passagem *sobre* ela.

Ao “desmantelarmos” a escrita desse romance, constatamos a sua natureza enganadoramente simples, na medida em que se vale de procedimentos discursivos que fazem soar, *ao mesmo tempo*, uma multiplicidade de vozes no discurso, assim como soam, na música, diversos acordes concomitantemente. Com isso, procura-se driblar o caráter sequencial da escrita para que as percepções cheguem ao leitor como um todo simultâneo, envolvente. Esse efeito só é logrado com o recurso ao silêncio. Observe-se que nos fragmentos analisados acima não há, por exemplo, a ocorrência de verbos *dicendi*. Um “disse Isaura”, ou “pensou Júlia” organizariam a narração, permitindo-nos distinguir com certeza quem vê e quem fala, mas a

---

<sup>109</sup> Embora a expressão “lá em casa” permita supor um narrador homodiegético, o todo do romance não fornece qualquer evidência que possa sustentar essa suposição, pelo contrário, os exemplos mencionados até aqui evidenciam que o narrador é heterodiegético.

percepção seria artificializada por essa organização. Portanto, ao aproximar-se da música, o texto apropria-se também do silêncio musical, a capacidade de significar, de modo não perfeitamente traduzível em palavras, percepções em face do mundo.

É o caso do efeito de contraponto também simulado no texto, de forma a que se opõem, artisticamente, temas contrastantes, salientando-se a natureza da relação entre eles sem a obviedade da simples comparação. A fim de melhor visualizar esse efeito no texto, voltemos, uma vez mais, à situação relatada na primeira citação, quando o tio Octávio, ao final do disco que tocava, manifesta sua opinião sobre Beethoven, apontando uma presumida superioridade desse em relação a Mozart. À passagem mencionada segue-se esta:

Mas ela, na verdade, pouco *ouvira*. *Tinha ficado* a ver as borlas das cortinas, que balançavam com tanta força quando ele dava murros na mesa de camilha, e ainda muito tempo depois continuavam a balançar. Estafermos, diziam os violoncelos. Não pode um homem ter um minuto de sossego em sua casa sem vir um cretino estragar tudo. (Sem vir um cretino estragar tudo, repetia, mais alto, o primeiro violino, numa voz aguda). Vão para o inferno, vão para o inferno, ameaçavam em coro os contrabaixos. (GERSÃO, 2012, p. 10, grifos nossos).

Novamente, o recurso ao pretérito mais-que-perfeito faz soar na narrativa a voz de Júlia, que se empenha em resistir à opressão do tio (ele a obriga a estar na sala até que termine a execução da sinfonia). Para isso, ela procura manter-se distraída, vagueando o olhar pela sala. Seu esforço resulta vão, pois, mesmo contra a vontade, ela ouve o tio e, distraída ou propositadamente, acrescenta sua voz à melodia da sinfonia.

Nos excertos “Estafermos, *diziam os violoncelos*”; “Sem vir um cretino estragar tudo *repetia, mais alto o primeiro violino*” e “Vão para o inferno, vão para o inferno, *ameaçavam em coro os contrabaixos*”, ouve-se, ao mesmo tempo, a música de Beethoven e outras três vozes: (1) a da instância narrativa e (2) a de Júlia, amalgamadas pelos procedimentos discursivos referidos, e (3) a de Octávio, inserida no discurso pela instância narrativa em cuja voz ecoa a de Júlia. Denuncia-se, assim, o passatempo-vingança da menina que, ao acrescentar os gritos do tio à melodia que ressoa na sala, transforma a sinfonia, momentaneamente, em *cantus firmus*<sup>110</sup>, contra a qual inscreve, em contraponto, uma voz que despreza. Assim, promove o rebaixamento da sinfonia, objeto com que o tio tanto a oprime quanto avilta Mozart; vinga-se, ao mesmo tempo, do tio e do compositor que ele idolatra.

---

<sup>110</sup> No contraponto, a voz fixa contra a qual outras vozes são escritas é chamada *cantus firmus* (KENNAN, 1999, p. 4).

Essa simultaneidade de vozes é possibilitada, não só no excerto acima, mas também em outros momentos, alguns já apontados, pelo silêncio constitutivo, aquele que existe porque algo deixou de ser dito para que outro discurso fosse proferido. Embora possam ser percebidas, as vozes mencionadas não se encontram, todas, citadas no fragmento, pois o único meio de a escrita fazê-lo, seria sequencialmente. Para que *pareçam* simultâneas, é preciso que algumas delas não sejam aludidas, de forma que, apagadas, se tornam o silêncio a cujo sentido se pode chegar por meio do discurso efetivamente proferido (isso porque o silêncio constitutivo, como se viu, atravessa as palavras). A fim de tornar esse procedimento mais claro, reescrevemos o fragmento transcrito acima inserindo nele o que no livro foi silenciado; note-se como, sem o silêncio, o efeito é destruído (embora o conteúdo da cena não se altere) porque se passa a *ouvir*, de forma linear e não mais em simultâneo, a voz do narrador liberta da de Júlia, que então desaparece do discurso, e a voz independente de Octávio introduzida por discurso direto (os grifos indicam as partes inseridas por nós):

Mas ela, na verdade, pouco ouvira. Tinha ficado a ver as borlas das cortinas, que balançavam com tanta força quando ele dava murros na mesa de camilha, e ainda muito tempo depois continuavam a balançar. *Enquanto uma sinfonia de Beethoven era reproduzida no toca-discos, o tio praguejava em voz alta:*

- Estafermos! Não pode um homem ter um minuto de sossego em sua casa sem vir um cretino estragar tudo! Vão para o inferno! – *gritava.*

*Júlia ouvia essas imprecações como se elas fossem parte da música que tocava. À entrada dos violoncelos ela os ouvia ecoar “Estafermos!” como se os próprios instrumentos o dissessem. E ouvia o primeiro violino repetir, num som agudo: “Sem vir um cretino estragar tudo!” Parecia-lhe, também, que os contrabaixos ameaçavam em coro – “Vão para o inferno! Vão para o inferno!”*

Portanto, no excerto analisado, tem-se a recriação *literária* do contraponto musical, realizado por meio do contraste *temático* entre autoridade e resistência, bem como a produção do *efeito de contraponto sonoro*, alcançado por via dos procedimentos discursivos descritos, que se valem do silêncio constitutivo e tornam o discurso polifônico.

### **O sentido silencioso dos conflitos**

Duas questões emergem do confronto entre o tio e a sobrinha. Uma relacionada ao anseio da protagonista por um espaço harmonioso, e outra, metalinguística, que encaminha a escrita para a autorreflexão.

Ao longo da narrativa, verifica-se que Júlia tem desejo de equilíbrio, razão pela qual se refugia no silêncio e na música. Sua preferência por Mozart reitera essa vontade, uma vez que o compositor está ligado ao ideal clássico de harmonia, ordem, lógica, equilíbrio e simetria. Conquanto a obra de Beethoven também pertença, historicamente, ao contexto clássico-

romântico e seja construída de acordo com muitas convenções de gênero e estilo clássico, há, em sua composição, “uma verdadeira torção que aponta para fora dele” (WISNIK, 1989, p. 153), como as “mudanças frequentes e ousadas de um plano para outro, em virtude das quais se [destrói] o encadeamento orgânico de um desenvolvimento gradual das ideias.” (TOMÁŠEK apud GROUT; PALISCA, 2001, p. 554).

Observando alguns fragmentos de *Os teclados*, em que o narrador possibilita o acesso ao interior da protagonista, verifica-se que ela, durante a infância (quando rezava por Mozart), mantinha com a música uma relação amedrontada:

O piano era uma armadilha, que a apanhava de surpresa. Julgava brincar com o teclado, mas era o teclado que brincava com ela. No meio de uma frase, um acidente reduzia à metade a distância à nota seguinte, ou pelo contrário aumentava-a, uma diferença mínima que no entanto arrastava pesadas consequências, como se o bater de asas de um insecto fizesse rebentar uma tempestade à distância. O acenar, longínquo, de outra frase, que sem saber como se insinuava e subia à superfície e a levava para onde ela não desejava ir, impulsos que se organizavam em frases, ligando-se ou desligando-se, temas que pareciam desaparecer como se os tivesse abandonado mas depois voltavam, insidiosamente, aqui e ali, por vezes quase irreconhecíveis – e a levavam – para onde? para onde? Oh, a música era demasiado misteriosa para não ter medo de se embrenhar nela sozinha. (GERSÃO, 2012, p. 25).

A música de Mozart que, a despeito de sua simplicidade, surpreende-a por remetê-la “subitamente para outro contexto: alguma coisa que se anunciava naquelas pequenas notas que qualquer criança podia tocar” (GERSÃO, 2012, p. 13), parece-lhe mais cativante, por ser mais constante<sup>111</sup>, como se pode depreender desta análise de Wisnik sobre o compositor:

---

<sup>111</sup> Todos os autores consultados apontam certa constância nas composições de Mozart em relação à forma-sonata, isto é, observância ao esquema clássico de exposição de dois temas contrastantes na tônica e na dominante, desenvolvimento com os temas em conflito e recapitulação com os dois temas na tônica. No entanto, ele foi profundamente inovador em suas composições, como descreve Caplin (1998): fragmentações, aceleramentos harmônicos, atrasos na função cadencial pela prolongação da tônica, dentre outros artifícios. No curso “Teoria crítica e música: elementos técnico-musicais para uma aproximação dos escritos musicais de T. W. Adorno” (ministrado na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara em outubro de 2016), o Professor Pablo Frau Burón reiterou a fidelidade de Mozart ao esquema padrão da forma-sonata. Já em relação a Beethoven, Burón afirmou que o compositor “segue o esquema da forma-sonata, mas não o respeita”: por exemplo, as pontes entre os temas são muito tênues, indicando uma propensão intimista que exclui o público como objetivo final da composição. Salientando que, à época de Mozart, os músicos mantinham com a aristocracia uma relação de mecenato, Burón mostrou que compor seguindo um programa era mais produtivo, tendo em vista a quantidade de encomendas de músicas recebidas. Em Grout e Palisca (2001, p. 532), encontramos a seguinte referência a esse fato: “A maior parte da música de Mozart foi composta quer por encomenda, quer para uma ocasião concreta; mesmo nas obras que, aparentemente, não se destinavam à execução imediata, Mozart tinha em mente um tipo bem definido de intérprete ou de público potencial e levava em conta as respectivas preferências. Como todos os seus contemporâneos, era um ‘compositor comercial’ [...]”. Mais à frente, os mesmos autores informam que Beethoven, em contrapartida, “tinha mecenas dedicados e generosos, mas as relações que mantinha com eles eram muito diferentes das que existiam entre Haydn ou Mozart e os seus patronos: durante a maior parte da vida Haydn usou uma libré de laçao, e Mozart foi um dia expulso de casa do arcebispo por um secretário [...]”, enquanto Beethoven “nunca se viu obrigado a escrever música por encomenda e raramente teve de cumprir prazos. Podia dar-se ao

A música é cerimonializada [...] através de **simetrias** frásicas, contrastes **ponderados**, figurações do **equilíbrio**, assim como de suspensões e rupturas. É possível articular os elementos através de uma série de procedimentos extremamente dúcteis, e já ter consciência do artifício da convenção, rindo dela, mas principalmente rindo com ela e através dela. **É possível sondar os labirintos** modulatórios da tonalidade, e avaliar quantos abismos eles contêm [...], **sem que seja preciso ainda se precipitar e escorregar por eles**. É possível dramatizar o mundo a partir de uma espécie de rigor aéreo, cuja leveza pode ser reconhecida em Mozart como angelical e sensual: encontramos-nos no perfeito *gozo da fórmula*. (WISNIK, 1989, p. 153, itálicos do autor, negritos nossos).

Do que afirma Wisnik, depreende-se que Mozart afigura-se muito mais seguro para essa personagem que, em meio a um improviso no piano, “parava e abria uma partitura, como se no meio do mar achasse um caminho de regresso à terra firme”, porque ela “sentia com alívio” que “tocar a música dos outros era aventura bastante [...]. Sem acrescentar nem retirar uma só nota, seguindo com rigor a pauta, como se se agarrasse a fios” (GERSÃO, 2012, p. 25).

É interessante notar como esses elementos relacionados à caracterização da protagonista revelam-se já no primeiro parágrafo do livro. Rezar, em criança, para que Mozart fosse reconhecido e *suplantasse* Beethoven, indica sua ânsia por ponderação e equilíbrio, em contraste com o ambiente desarticulado em que vive:

A loucura era uma roda girando entre uns e outros, ligando-os. A loucura do tio Octávio fechando o tio Eurico, que acabava sempre por fugir, a loucura das chaves deitadas fora, dos cadeados portáteis, das escáfulas do lado de fora da portas. A loucura da tia, embalando uma criança gigante que não lhe cabia nos braços e rebentava o telhado e as paredes, a loucura instalada na casa, fazendo-a girar sobre si própria como um moinho de café. Provavelmente era assim, de um modo ou outro, na maioria das casas? (GERSÃO, 2012, p. 31).

No episódio da ida ao circo, delineia-se o temor da menina de que o equilíbrio esteja em risco. Durante a apresentação da trapezista, seu corpo cobre-se de suor frio e tremem-lhe os joelhos. Deseja fechar os olhos, mas crê que é o olhar do público que mantém a mulher equilibrada na corda. Mesmo depois de findo o espetáculo, já em casa, não podia dormir, pois a imagem da trapezista atirando-se ao ar repetia-se “noite após noite [...] e ela não conseguia adormecer” (GERSÃO, 2012, p. 28), imaginando que, se fechasse os olhos, a mulher cairia.

---

luxo, como ele próprio dizia, de ‘pensar, pensar, pensar’, de rever e aperfeiçoar uma obra até esta o satisfazer. E precisamente por Beethoven escrever para si mesmo – ou seja, para um público ideal, universal, e não para um mecenas ou para uma função imediata e bem definida – é que a sua música tem um cunho tão pessoal, parece a tal ponto ser a expressão directa da sua individualidade e da sua época histórica tal como ele a interpretou.” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 555).

O ambiente da casa é hostil, atulhado de sons, permanentemente povoado por situações que impelem Júlia ao isolamento. O contexto de desequilíbrio é reiterado no discurso pela repetição de cenas (assim como, na forma-sonata, ocorre a repetição da exposição):

“[...] tio Octávio, [...] dava pontapés na porta quando achava que ela errava o compasso e gritava batendo com os pés: Não não não não não!” (GERSÃO, 2012, p. 13).

“O tio Octávio. Não suportava que ele [...] a interrompesse, dando pontapés na porta quando não gostava do que ouvia (não não não não não!) [...]” (GERSÃO, 2012, p. 29)

“Talvez [tio Eurico] tivesse enlouquecido por não conseguir comunicar. De resto ninguém falava com ele, a não ser ela.” (GERSÃO, 2012, p. 15).

“Mas talvez fosse possível trazê-lo de volta, através de um trabalho da atenção. Talvez ela pudesse comunicar com ele [...]” (GERSÃO, 2012, p. 32).

“Logo que alguém (em geral ela mesma, Júlia) chegava, [tio Eurico] levantava-se simplesmente e seguia-o dócil como uma criança.” (GERSÃO, 2012, p. 16).

“O tio Eu caminhava agora a seu lado depois de mais uma fuga, de cabeça baixa como se tivesse perdido uma batalha [...]” (GERSÃO, 2012, p. 31).

Para escapar, Júlia procura sons ordenados em meio à desordem reinante; mesmo quando caminha pelas ruas, procura encontrar sons harmoniosos em meio aos ruídos:

Gostava de vaguear pelo bairro, ouvindo o que havia para ouvir – claxons de carros, motores, vozes, barulho de oficinas, pancadas mecânicas, chapas de metal zunindo, portas batendo, passos de pessoas na calçada. Por vezes música articulada, no meio dos sons: o canto alto de um pregão atirado ao ar, um trilo de pássaro, o assobio do amolador de tesouras, o acordeão de um cego numa esquina.

Mas tudo o resto – claxons, vozes, sirenes, máquinas – podia ser também uma forma de música. E mesmo o silêncio fazia parte de ouvir – o silêncio entre uma coisa e outra, a respiração ou a pausa, antes que outra coisa acontecesse. (GERSÃO, 2012, p. 14).

Santiago Kovadloff (2003, p. 85, grifo nosso), ao discorrer sobre o ruído – para ele, sons distorcidos, inaptos para a convivência e provenientes do espaço, sem relação com o tempo – afirma que a coexistência desses sons amorfos só é possível se não conformarem uma totalidade, isto é, só há ruído onde “a parte pode mais que o todo”, daí a “hegemonia da dissonância, [a] *diminuição do equilíbrio e da integração*.” Em sentido próximo ao de Kovadloff, Wisnik, comparando sons ordenados e ruídos, afirma:

Um som constante, com altura definida, se opõe a toda sorte de barulhos percutidos provocados pelo choque dos objetos. Um som afinado pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial. Um ruído é uma

mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada. [...]

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (*um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem*). (WISNIK, 1989, p. 27, grifo nosso)<sup>112</sup>.

Daí a protagonista de *Os teclados* repudiar o ruído e esforçar-se por ordenar os sons que capta: “Mas tudo o resto [...] podia ser também uma forma de música”. Ela procura inserir, na ordenação da estrutura musical, o próprio cotidiano: “[...] a música era uma forma de ultrapassar o caos, obrigando-o a caber numa medida. Ouvir era talvez isso: tomar parte na luta entre a medida e o caos.” (GERSÃO, 2012, p. 15). Tais considerações acerca da construção da personagem emergem do silêncio constitutivo, uma vez que não estão enunciadas, mas a elas se chega pela leitura dos sentidos que o discurso efetivamente proferido encobre sem, no entanto, extinguir.

Se a atração da personagem pela música de Mozart desvela o pendor para o equilíbrio, a escolha de Beethoven apontaria para um desejo de inovação. Esse, paradoxalmente é, ao que tudo indica, o compositor favorito do tio Octávio, personagem conservadora e autoritária. Todavia, segundo diversos estudiosos de música, entre eles Lewis Lockwood (2004), especialista na vida e obra de Beethoven, o compositor gozava de prestígio não apenas nos círculos conservadores, mas, também, junto a expoentes de regimes totalitários, o que nos permite supor que tal fato tenha inspirado a preferência de tio Octávio. Lockwood (2004, p. 477, grifo nosso), refere que uma “veneração por Beethoven, *sobretudo pelas sinfonias*, era evidente nos centros *mais conservadores* do século XIX, na cultura musical americana”; menciona, além disso, o reconhecimento que as obras do compositor alcançaram junto aos responsáveis pela propaganda e pelas ações culturais na Alemanha nazista:

Depois de ter a certeza de que o próprio Beethoven não tinha nenhum traço racial suspeito, ou nacional não-germânico em seu passado (a clara evidência flamenga de seus ancestrais foi negada numa série de artigos), os mestres da propaganda e da máquina cultural nazistas promoveram as suas obras, especialmente as mais fortes e conhecidas do público como a essência da força germânica e ariana. (LOCKWOOD, 2004, p. 478).

A obra de Beethoven, inserida historicamente na transição entre contexto clássico e o romântico muito deve àquela essa tradição, tendo o aprendizado do compositor com Haydn

---

<sup>112</sup> Citamos, ainda, Barthes (2014, p. 237), para quem a poluição sonora, ou o “ruído ambiente demasiado forte”, lesa a escuta, impede a inteligência do espaço, além de ser um “atentado à própria inteligência do ser vivo”, definido por sua capacidade de comunicar-se com o meio ambiente (*Umwelt*).

influenciado toda a produção de sua primeira fase. Por volta de 1804, quando compôs a *Terceira Sinfonia* e a sonata *Waldstein* (op. 53) surgem “as primeiras manifestações da imensa expansão a que ele submeterá a forma clássica” (WISNIK, 1989, p. 153). Conforme Adorno (1974, p. 51), pressionada pela subjetividade estética autônoma, a forma conheceu, com Beethoven, uma expansão do desenvolvimento, que se estende a toda a sonata. Para Wisnik (1989, p. 153, grifo nosso), isso significa que o tema apresenta-se, desde o início, como algo suscetível de variação, porque “o sujeito, em processo de deslocamento em relação à linguagem constituída pela tradição clássica, *não se identifica com o tema acabado, mas com o tema em estado de transformação*”.

Tendo em vista essas considerações, pode-se afirmar que o confronto entre as preferências musicais do tio e da sobrinha é refletido na estrutura da narrativa pela recusa dos padrões narrativos canônicos (a conformação do discurso segundo um modelo musical), uma vez que confrontar Mozart e Beethoven remete, naturalmente, ao caráter constante das composições do primeiro, em oposição às transformações de ordem subjetiva introduzidas pelo último. Essa reflexão é plausível, ainda que Beethoven surja na narrativa defendido por uma personagem que não goza da simpatia do narrador e é viabilizada (pode-se apreendê-la) pelo silêncio constitutivo, uma vez que o discurso não faz referência direta a si próprio, isto é, não há enunciados de caráter metalinguístico em que essa questão é discutida, mas esse sentido é latente, sugerido pela abordagem da oposição entre as preferências musicais de Júlia e de seu tio.

A caracterização da personagem no primeiro bloco (seu desejo de equilíbrio) antecipa o conflito em torno do qual se constrói o discurso do segundo bloco do romance: a consciência, por parte da protagonista, de que o mundo é fragmentário e a esperança de que possa existir uma ordenação lógica no caos.

Essa consciência chega por meio de uma entrevista lida em um jornal, em que uma escritora, Helena Estêvão, fala das relações entre música e literatura (retomam-se as reflexões metalinguísticas que o confronto entre Júlia e Octávio viabilizam):

Ela procurava alguma coisa que não era da ordem das palavras, embora só pudesse transmiti-la em palavras, algo talvez comparável à música, embora não equivalente. Ondas de energia, que se organizavam numa determinada estrutura – sim, talvez se pudessem por as coisas nesses termos, não sabia ao certo. [...]

Havia como na música uma liberdade e um determinismo – a última frase de um romance, por exemplo, estava já contida na primeira. Era sempre o tom que decidia tudo. Uma vez encontrado, tornava-se uma chave. Uma clave. Nos

verdadeiros romances o essencial era até certo ponto previsível. (GERSÃO, 2012, p. 39).

As palavras de Helena Estêvão, para quem tudo “era fragmentário, as pessoas não formavam comunidades e só havia valores de troca” (GERSÃO, 2012, p. 42) provocam-lhe desassossego. A visão desencantada da escritora decorre da constatação de que havia “uma espécie de zombificação do mundo, que se tinha transformado em mercado [...]” (GERSÃO, 2012, p. 41), e um encurtamento do tempo, tendo em vista que no mundo contemporâneo “[...]vivia-se no instante, procurando apenas os valores de troca”.

Por um lado, a personagem é confrontada com a visão da escritora, que a desampara:

As pessoas não formavam comunidades, tudo era fragmentário e no fundo indiferente, porque todos os valores eram de troca. O mundo era um monte de estilhaços, era isso o que a mulher tinha dito? (GERSÃO, 2012, p. 43).

Por outro lado, a visão do professor de matemática oferece-lhe uma alternativa ao desencanto da escritora:

Através da medida, o caos transformava-se em cosmos. Ideias antigas, que tinham atravessado os milénios. O cosmos era o universo ordenado, regido por leis e princípios inteligíveis aos humanos. Através de uma regra interior o universo escapava ao acaso. (GERSÃO, 2012, p. 53).

Diferentemente da infância, quando buscava proteção no isolamento silencioso e quando as coisas lhe pareciam irremediáveis – “Mas as coisas eram assim.” (GERSÃO, 2012, p. 12) – agora a personagem oscila entre a esperança e o desencanto, mas sem deixar de procurar respostas na música, que ora lhe parece salvadora – “Na música tudo estava ligado a tudo, a música era a arte de ligar.” (GERSÃO, 2012, p. 45) – ora pura desilusão: “E a música também não tinha esse poder. Era tudo ilusão, pensou. O mundo talvez não fosse um cosmos, um universo ordenado. Provavelmente não tinha medida, nem escapava ao caos.” (GERSÃO, 2012, p. 57).

A estrutura musical é usada também como meio de expressar a ampliação do universo da protagonista. O caos doméstico representado pelo tio e pela casa em desequilíbrio passa a segundo plano à medida em que sua consciência também se expande e ela passa a refletir sobre o mundo exterior. Tem-se, com essa transição, a mimetização da mudança de tom que ocorre na música e que, na forma-sonata, tem lugar no desenvolvimento.

No terceiro bloco do livro, a correspondência com a forma-sonata é feita pela recapitulação dos temas da exposição, porém, em outros contextos. O tema do desequilíbrio, associado à desordem e ao ruído, retorna por ocasião da trombose de Palrinha, antigo professor

de piano de Júlia, que o visita na casa de repouso, onde presencia um ambiente muito parecido com o de sua infância:

O pior de tudo eram os outros velhos com quem partilhava o quarto, havia sempre um que gemia, praguejava ou gritava, outro que queria ouvir um relato de futebol na rádio. Sem falar das visitas, famílias inteiras que vinham rapidamente inteirar-se dos acamados e partiam logo a seguir, e eram substituídas por outras que se aglomeravam em volta de outra cama e, tal como as primeiras, enchiam o quarto de cestos com comida, sacos de laranjas e crianças que choravam. *Não era possível conversar, muito menos ouvir música.* (GERSÃO, 2012, p. 59).

Falta o silêncio, como faltava em sua casa, de modo que a pausa necessária para o trânsito de sentidos é bloqueada. A ausência do silêncio, no entanto, destaca sua importância na diegese, remarcada pela constatação da personagem de que o ruído interditava as conversas e a música.

O tema do autoritarismo, presente no primeiro bloco, é reapresentado no contexto do Conservatório musical, onde Júlia é admitida para ter aulas com o professor Severiano Mendonça, cuja arrogância lembra o tio Octávio:

Quem era ele para pisar os outros? repetia com raiva, descendo a rua. Ele, que punha a sua própria fotografia na capa das partituras – o nome o compositor muito pequeno como se fosse irrelevante, e logo a seguir, em grandes letras: REVISTA E DEDILHADA POR [...] SEVERIANO MENDONÇA. [...] Dedilhava tão bem, revia tão bem, Mozart, Bach, Chopin, Beethoven, Schubert nada eram, o importante era terem sido DEDILHADOS POR: SEVERIANO MENDONÇA. (GERSÃO, 2012, p. 61, maiúsculas no original)<sup>113</sup>.

O encaminhamento para a resolução dos conflitos faz-se por meio de mudanças de tom. Observe-se o excerto a seguir:

Mozart também está no alto da escada, poderia dizer agora ao tio Octávio. Como se lhe atirasse uma pedra. Mas não queria vingar-se e no fundo perdoava-lhe. Porque também a vida dele era difícil.

De qualquer modo, libertara-se dele e da casa, fugia para outra casa, que a acolhia, mesmo no verão, quando os donos foram passar as férias a Palma de Maiorca e lhe disseram, com aquele tom ligeiro que usavam, como se tudo na vida fosse muito fácil: Continua a vir quando quiseres. (GERSÃO, 2012, p. 51).

No fragmento ocorre a encenação da modulação, processo musical em que ocorre a mudança de tom. No texto, Mozart deixa o último degrau da escada e passa a ocupar o alto

---

<sup>113</sup> Caretti (2009, p. 69) aponta, nesse trecho, a ocorrência de simulação da dinâmica musical, isto é, a variação de intensidade dos sons musicais, por meio do emprego das letras maiúsculas.

(saliente-se que escada provém do baixo latim e significa *escala*); Júlia também muda de *tom* ao falar do tio e há, ainda, a mudança do cenário (o que é comparável à modulação musical): Júlia liberta-se da casa opressiva dos tios e passa a frequentar outra, que se sente acolhida.

O isolamento, por seu turno, retorna por meio de encenação da transição musical e de forma quase idêntica à de sua infância: a personagem sai à rua e observa o entorno. Dessa vez as reflexões suscitadas pelo passeio são mais amplas e aprofundadas que as da infância, levando-a a procurar uma harmonia possível, ainda que fugaz:

Mas não tinha vontade de tocar. Vagueou durante semanas pelas ruas, tocando apenas mentalmente, como costumava fazer anos atrás. Ouvindo os ruídos da rua (vozes, claxons, motores de carro, bater de portas), ou descendo até ao rio e escutando a água a bater no paredão. Cada um estava só, pensou. Não havia respostas em nenhum lugar. Nem havia mestres, porque também não havia verdades nem caminhos. Cada um tinha de ser o seu próprio caminho. Embora às vezes fugazmente as pessoas se cruzassem – e esse era um instante fulgurante, como se uma luz se acendesse. (GERSÃO, 2012, p. 65).

Baseando-se na estrutura musical, o discurso do romance, ao retomar em novo contexto os temas apresentados no início do livro – relacionados à infância da personagem – mostra, sem o dizer diretamente, a circularidade dos fatos do mundo. A personagem é inserida num contexto que lhe permite – e ao leitor – tomar consciência de que os acontecimentos cotidianos são pequenos fragmentos do cosmo e o espelham. A recapitulação, tomada de empréstimo à estrutura musical, permite aos sentidos circular em sem que sejam necessariamente expressos em palavras. A imitação desse aspecto da forma-sonata possibilita que o discurso seja mais fluido do que quando se lança mão do artifício de eleger uma personagem, ou mesmo o narrador, para ser portador da mensagem que se deseja expressar.

### **Coda**

A coda, prolongamento opcional da forma-sonata, introduzida após o fechamento da música, tem, como mostra Caplin (1998), qualidade temporal de depois do fim, isto é, trata-se de um acréscimo à forma. Teolinda Gersão, em *Os teclados*, opta pela inclusão de um quarto bloco, em que se constata essa qualidade. Nele, a personagem é focalizada ainda envolta no mesmo conflito suscitado pela leitura da entrevista da escritora Helena Estevão, “a do outro teclado”:

[...] o piano devia ficar no mesmo nível das cadeiras. Porque ela não estava um degrau acima, era simplesmente uma pessoa entre as outras.

Sentar-se-ia no banco e o que a seguir acontecesse seria fruto do empenho e da participação de todos.

[...]

Mas nada disso era verdade, tinha dito a do outro teclado. As pessoas não formavam comunidades, cada um estava só.

Os que viriam ouvi-la queriam duas horas de divertimento e mais nada. Por isso pagavam. O mundo era apenas um mercado.

[...]

Tudo se reduzia então a um mundo deserto, onde cabia no entanto uma exigência de rigor que era uma forma de virtude, a sua forma de virtude – como tinha dito a do outro teclado?

Podia aceitar que assim fosse, pensou olhando em volta as cadeiras desertas. Aceitar o nada, o mundo vazio.

E apesar disso [...] sentar-se e tocar. (GERSÃO, 2012, p. 68).

Não há, portanto, solução definitiva para os conflitos. As respostas são temporárias, agora a personagem senta-se e toca, noutra momento precisa decidir o que fazer. Nada disso precisa ser dito, porque o recurso da apropriação da técnica musical transfere parte da narrativa para o silêncio, onde os sentidos se movem. Com a segunda retomada do conflito interior da personagem, após que se poderia considerar o encerramento do romance (o terceiro bloco), o discurso expressa, sem palavras, o carácter infinito e circular das experiências humanas representadas pela trajetória das personagens.

## Conclusão

*“O valor das palavras reside no sentido que ocultam” (Octavio PAZ, p. 37).*

*[...] escrever (no sentido curiosamente intransitivo do termo) é um ato que ultrapassa a obra; escrever é precisamente aceitar ver o mundo transformar em discurso dogmático uma palavra que no entanto se quis (se se é escritor) depositária de um sentido oferto; escrever é deixar que os outros fechem eles próprios nossa própria palavra, e a escritura é apenas uma proposta cuja resposta nunca se conhece. (BARTHES, 2007, p. 184, grifos do autor).*

A realização desta tese conecta-se a um percurso de pesquisa cujo ponto de partida – o entendimento do silêncio como incomunicação – ampliou-se para desvelar o silêncio como forma de vencer a limitação da palavra. Nos romances analisados, parece-nos ter-se revelado que, mesmo quando tematizado com relação à incompreensão, à ausência de diálogo ou à censura, o silêncio das histórias carrega sentidos que extrapolam o visível.

Teolinda Gersão constrói universos ficcionais de aguda criticidade, nos quais episódios cotidianos e simples desvendam mecanismos de opressão e injustiça. Seja na história de um casal que não se entende, nas memórias de antigos – e já falecidos – moradores de uma certa Casa, na trajetória de uma menina precoce que encontra na música refúgio do mundo que a agride, o tema da opressão presentifica-se em variados graus e contextos, revelando-se caro para a autora. Este estudo do silêncio em seus romances põe em evidência a existência de um fio comum às obras, que se manifesta por meio do confronto entre uma determinada ordem opressora e a resistência a ela, confronto que é construído no texto pelo concurso do silêncio.

Avançada a pesquisa sobre o silêncio, e descortinado seu aspecto significante, propusemo-nos a identificá-lo nos romances de Teolinda Gersão e estabelecer a relação entre a sua presença nas histórias, verbalmente referido, e sua construção por via do discurso. Percebemos que o silêncio das histórias está, geralmente, relacionado a alguma forma de supressão da palavra do outro, processo que pode ligar-se à censura declarada, em que se proíbe o outro de falar, ao poder da autoridade, em que o outro pode calar-se por medo, por conivência ou como meio de resistir; há, ainda, situações em que a cassação da palavra do outro é justificada, porém, não legitimada, por sua ausência, como ocorre no romance *A cidade de Ulisses*. No discurso, o silêncio surge, invariavelmente, como espaço de trânsito de sentidos bloqueados por situações como as referidas acima, ou pela limitação da palavra para expressar tudo ou, ainda, como forma de sofisticação: diz-se de *outra* forma, por meio de palavras que apontam para sentidos silenciados.

No capítulo três<sup>114</sup>, apresentamos uma leitura de alguns romances de Teolinda Gersão, na qual expusemos essas formas da presença do silêncio nas histórias e no discurso. Em *O silêncio* e em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, o silêncio aparece nos diálogos inconclusos, ou superficiais, entre Afonso e Lídia, protagonistas de *O silêncio* e nos mecanismos de repressão do Estado autoritário que vigorava em Portugal à época em que *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é ambientado. No discurso dos dois romances, as ilhas narrativas, como chamou Zambonim (1997), formadas pelo silenciamento do nexos entre blocos de texto, convoca o leitor ao exercício de interpretação do sentido que há nesse silenciamento, a fim de recompor o fio condutor das histórias que se narram de modo fragmentário e árido.

*Os guarda-chuvas cintilantes* é o livro mais surpreendente da fase inicial da autora – poderia ser de toda sua produção, não fosse o aparecimento de *A cidade de Ulisses* em 2011. Nele, os elementos que se acredita formarem a identidade são postos em cheque por meio da redação de um diário que despreza o eu como centro de projeção da realidade, para valorizá-lo como ponto, entre milhões, para onde os eventos da realidade (diversos, fragmentários e confusos) convertem, de modo que o eu é um ser igualmente fragmentário, múltiplo e confuso, características que se denunciam, nesse livro de Teolinda Gersão, pelo deslizamento da primeira pessoa gramatical para a terceira, pela relegação a segundo plano de episódios de ordem íntima, priorizando, em seu lugar, acontecimentos banais ou sobrenaturais acontecidos a outros (que não a personagem que escreve o diário), em outras partes do mundo. Esse é um dos silêncios que se capta em *Os guarda-chuvas cintilantes*: a subversão do paradigma do diário íntimo e, conseqüentemente, do contrato de leitura que regula a sua recepção, como meio de mostrar (não de dizer, porque só se diz com palavras) que a unidade do ser é ilusória.

Outro silêncio emana da subversão do diário – o absurdo, entendido pelo filósofo Ludwig Wittgenstein (1968) como resultado da tentativa (fracassada) de se expressar o inefável por meio da linguagem. O inefável, para ele, é o que não pode ser pensado porque se encontra fora da língua, de modo que a tentativa de expressar o que se não pode pensar resultará, invariavelmente, em absurdo. Porém, a expressão enigmática do absurdo é capaz de mostrar o que não se consegue dizer. A personagem parece intuir esse fato, pois registra as entradas de seu estranho diário baseando-se em um calendário inventado, em que a sequência dos dias da semana e do mês, únicos dados que ela aponta a título de data, quebram-se numa alternância ilógica, indo, por exemplo, de “Domingo, um” a “Segunda, catorze”, passando, antes, por

---

<sup>114</sup> Os capítulos 1 e 2 tratam, respectivamente, das correntes teóricas acerca do silêncio e da fortuna crítica de Teolinda Gersão.

“Sábado, três”, colocando, portanto, em cheque a medição artificial do tempo, que nem sempre se ajusta ao tempo interior de cada um. Além disso, os registros pouco referem-se a ela ou a personagens próximas de si, mas relatam casos curiosos, isolados, acontecidos com personagens desconhecidas do leitor, pois aparecem de repente e não voltam a figurar em suas páginas. O deslocamento do foco da personagem que escreve para o mundo participa da configuração do absurdo do diário, juntamente com os enredos insólitos, quase fantásticos, como o do sujeito de gatas a recolher os próprios fragmentos, ou do homem que nunca parava de falar.

Em *O cavalo de sol*, romance que consideramos como de transição entre o que denominamos a primeira fase da produção da autora, marcadamente subversora do cânone narrativo (constituída pelos três primeiros livros – *O silêncio*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *Os guarda-chuvas cintilantes*) e uma fase posterior, em que o cânone é progressivamente retomado, embora não sem as marcas típicas dos textos de Teolinda Gersão, mostramos que o silêncio se manifesta na história por meio de imposições de ordem moral e religiosa da família da personagem Vitória, regida por princípios patriarcais. Vitória, menina órfã criada pela tia Marcionila, contesta em silêncio a ordem imposta por meio de atitudes e comportamento considerados reprováveis. O discurso constrói essa ordem reinante por meio da organização textual mais próxima da forma tradicional de narrar – com o abandono das ilhas de texto e a volta ao uso convencional dos sinais de pontuação. No entanto, a subversão silenciosa dessa ordem faz-se sentir no conteúdo subjetivo, vivaz e questionador dos enunciados. Dessa maneira, o romance constitui-se como crítica às sociedades assentadas em princípios autoritários – ainda que esses princípios advenham de regimes patriarcais, como é o caso aqui – e também ao machismo que, no romance, surge na figura do primo Jerónimo, noivo de Vitória, que reproduz a opressão praticada por sua mãe, Marcionila, mulher à frente da organização da casa e da fazenda, cujos princípios morais são ditados por um entendimento distorcido (a seu favor) da religiosidade.

Em *A casa da cabeça de cavalo*, destacamos uma das histórias narradas pelas personagens defuntas que procuram, no exercício de contar, manter viva a memória como meio de adiarem o próprio fim. Lutam contra o silêncio da morte, prefigurado no esquecimento.

A história das bodas de Filipe e Maria do Lado constitui crítica exemplar ao patriarcalismo, ao silenciamento imposto pela autoridade e ao calar conivente, com que se perpetuam os mecanismos opressores. A análise evidenciou o silêncio advindo das estruturas patriarcais, representado pelo gesto de Duarte Augusto, que faz as filhas crerem que Maria do Lado fora pedida em casamento por Filipe, quando, na verdade, a escolhida fora Virita. Ao

mentir às filhas e ao restante da família, Duarte Augusto silencia a vontade de Filipe e a livre escolha das irmãs que, embora suspeitem de que há algo errado – Maria do Lado e o rapaz nunca se tinham falado, enquanto Virita passara todo um baile a dançar com ele – não esboçam qualquer reação e deixam que o casamento seja realizado. Concorre, ainda, o silenciamento de Filipe, surpreendido pela troca da noiva no momento da realização das bodas. Conivente, pesa a situação enquanto Maria do Lado caminha em sua direção e, concluindo que Duarte Augusto jamais lhe concederia a filha mais bonita, que poderia conquistar um casamento muito mais vantajoso, cala-se e casa-se.

Mostramos que a resistência de Maria do Lado e de Virita efetiva-se, tardiamente, depois de realizada a união. No entanto, a despeito de procurarem confrontar a ordem opressora, fortalecem-na ao voltarem-se uma contra a outra, com o que contribuem para que tudo permaneça como sempre esteve.

Em *A árvore das palavras* há o silenciamento da situação de desigualdade entre moçambicanos e o colonizador branco. Dentre os últimos, mesmo os simples operários, considerados pobres, desfrutavam uma situação de vida melhor e mais confortável que a dos nativos.

O silenciamento se produz no discurso e na diegese devido ao olhar alienado da narradora que, por ter nascido em Moçambique e viver numa família que mantinha relações de amizade com os moçambicanos, frequentar a mesma escola que eles e gostar da cidade, não traduzia as diferenças entre seus modos de vida como desigualdade e injustiça, mas, sim, como peculiaridade cultural. A naturalidade com que a narradora encara o contexto desigual reflete o discurso ideológico veiculado pelo colonizador, segundo o qual não havia diferença, nas colônias portuguesas, entre o tratamento dispensado a brancos e negros. O silenciamento é reforçado por notícias, de que são portadores as próprias personagens, relativas ao *Apartheid* na África do Sul que, contraposto ao modelo português de colonização faz esse último parecer justo e amigável. A resistência, também silenciosa, ocorre por meio de um contradiscurso que provém dos sentidos que passam despercebidos à narradora, como nesta passagem em que ela avalia uma palhota<sup>115</sup> e vê com naturalidade o ambiente desconfortável, cujo espaço exíguo obriga à promiscuidade:

Esta parte é o quarto de dormir, penso, sentada no chão [...]. A um canto há uma máquina de costura – incrível como até uma máquina de costura cabe neste espaço do tamanho de um lenço, dividido em dois por um pano suspenso de uma corda, que faz as vezes de cortina. Do outro lado, sei mesmo sem ver,

---

<sup>115</sup> Habitação típica dos nativos moçambicanos, em geral uma cabana coberta por colmo ou palha.

fica a cozinha: terá mesa, fogão, baldes, bacias de plástico e, penduradas nas paredes, caçarolas e frigideiras penduradas pelo cabo. (GERSÃO, 2004, p. 140).

Também parece lhe passar despercebido o fato de que, comparadas a sua própria casa, lugar extremamente simples, as palhotas são evidência clara da distância econômico-social entre brancos e negros:

A cozinha foi beneficiada com uma mesa redonda, de fórmica, e duas cadeiras, e com uma pintura na parede [...]. Escolheu o branco para alegrar a cozinha, que era escura, porque só tinha uma janela pequena, a luz entrava sobretudo pela porta do quintal. Mas já para o quarto foi beije o tom escolhido, e para a sala um verde claro que dava bem com as almofadas do sofá. (GERSÃO, 2004, p. 102).

Em nossa leitura, mostramos que essas contradições, ao passarem despercebidas à narradora, tornam-se evidentes para o leitor que se sente impelido pela cegueira da personagem a identificar os sentidos que circulam no silenciamento a que a desatenção da personagem os relega, de forma a provocar a erupção do contradiscurso que subjaz àquele que lê.

Já o romance *Passagens* opõe o silêncio da história às palavras do discurso, uma vez que as personagens, reunidas por ocasião de um velório, não conversam, mas pensam longamente sobre diversos assuntos. O acesso do leitor ao que pensam ocorre sem a mediação de um narrador, pois cada personagem é identificada por uma rubrica, à maneira do texto teatral. Dessa forma, o leitor pode saber o que se passa com cada um, enquanto, entre eles, na história, prevalece o silêncio. Quando Ana, personagem cujo velório reúne amigos e parentes, começa a revolver o próprio passado, traz à tona histórias em que o tema da opressão afrontada por silenciosa resistência ou aceita pela convivência é retomado, embora de forma mais sutil que em outros romances de Teolinda Gersão.

O pai de Ana, Tiago, fora um jovem que, após espoliar os próprios bens e os da esposa, abandonou-a, e às filhas, em Portugal e partiu para o Brasil. Obrigada a viver da ajuda das irmãs e dos cunhados, que proscvem até mesmo o nome de Tiago, Olímpia, mãe de Ana, silencia por convivência e necessidade, mas resiste à sua maneira, reinventando a narrativa do marido na qual ele figura como espécie de príncipe encantado, muito belo, rico e capaz de arrebatá-la com seu amor. Anos mais tarde, quando Marta, filha de Ana, desconfia das histórias da avó Olímpia, Ana cala-se e jamais contradiz a mãe, deixando que circulem as histórias maravilhosas sobre Tiago criadas por ela.

Nesse romance, embora o silêncio também apareça em episódios de repressão, resistência ou convivência, ele serve a um discurso que nega a palavra vã, ferina ou constrangedora. É essa a causa do silêncio entre os amigos e parentes presentes ao velório:

guardar, cada um para si, o que é passível de magoar os demais. Em seus pensamentos, flagram-se leves animosidades cujo silenciamento, ao contrário do que ocorre em outros romances da autora, não institui a incomunicação. Pelo contrário, preserva o bom entendimento entre eles. Esse entendimento fica patente no modo como seus pensamentos encadeiam-se formando um discurso lógico, em que um complementa o que o outro pensa, como se pudessem ouvir-se.

Nos capítulos quatro e cinco, analisamos os romances *A cidade de Ulisses* e *Os teclados*.

Em *A cidade de Ulisses*, mostramos que o narrador, Paulo, conta uma história distorcida sobre sua vida com a personagem Cecília, a fim de fazer parecer irrisória a agressão que cometera contra ela anos antes do momento da enunciação. Nosso intuito foi salientar a manipulação do silêncio no texto para construir um romance crítico da herança machista segundo a qual a mulher é agredida impunemente e, além disso, cobrada a tomar atitudes coniventes com a agressão em nome do amor ou da família. Cecília não perdoou Paulo e partiu, recusando-se a falar-lhe. Ele, investido em narrador, conta uma história em que ela figura tanto como uma mulher admirável quanto como pessoa intransigente que se recusou a perdoar um erro cometido num momento de loucura.

Estabelecemos um paralelo com o narrador de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e mostramos as evidências de que também no romance de Teolinda Gersão não se pode fiar no que Paulo narra. Mostramos também como o silenciamento pelo qual Cecília optou funcionou tanto como meio de resistir à manipulação emocional de Paulo quanto como conivência com a violência contra a mulher, colaborando para sua naturalização.

Ao elucidar os pontos suspeitos do discurso do narrador, pusemos em evidência os silêncios com que esse discurso foi tecido e, assim, propusemos uma versão válida, ainda que parcial, concebida pela perspectiva de Cecília.

Em *Os teclados*, há o silêncio advindo do paralelo entre a organização do discurso e a organização da estrutura musical forma-sonata. Mostramos como os quatro blocos de texto do romance poderiam remeter à forma-sonata (organizada em três seções, acrescidas de uma coda) e como os sentidos passam a ser procurados tendo a estrutura musical como guia. A análise demonstrou que o romance põe em cena a resistência à autoridade por meio de uma família formada por duas idosas, uma criança e dois homens, um louco, e outro que, por ser o único homem aparentemente lúcido da casa arvora-se em ditador e impõe-se a todos. O pequeno universo constituído por essas personagens metonimiza uma sociedade em que pessoas com essas características são geralmente discriminadas e têm seus direitos desrespeitados ou ignorados.

O silêncio advindo da estrutura musical é essencial para que a discussão sobre o tema mencionado acima possa ser levada a cabo em um romance de tão curta extensão como é *Os teclados*. Em lugar de serem as personagens, ou o narrador, porta-vozes do discurso que critica a sociedade, os temas são contrastados, conflitados e, a seguir, reapresentados em outro contexto, como ocorre em peças musicais elaboradas conforme a forma-sonata (resguardadas as diferenças inerentes a cada forma de expressão). Por esse recurso de construção, muitos sentidos são deslocados para o silêncio, cabendo ao leitor persegui-los, ajudado pelas pistas que o paralelo entre música e discurso fornece.

Nossa leitura dos romances de Teolinda Gersão procurou pôr em relevo o trabalho do silêncio como elemento do discurso, o seu papel, muitas vezes, castrador da liberdade por tolher a expressão ao outro mas, muitas outras vezes, libertador, por proporcionar oportunidade de resistência e de reação contra a ordem opressora. As análises realizadas empenharam-se em evidenciar sua forma de existir como não-dito, como suspensão da palavra, mas, também, como pausa necessária ao trânsito dos sentidos, essencial para que sentidos outros, além daqueles apreensíveis dos enunciados, possam aceder à superfície do discurso.

## REFERÊNCIAS

*Pode acontecer assim: o amigo que julgamos menos significativo empresta-nos, casualmente, o melhor livro da nossa vida. (GERSÃO, 2013a, p. 56).*

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ARALDITE. *Consumer Adhesives: Araldite®*. In: Huntsman Advanced Materials. 2018. Disponível em: <[www.huntsman.com/advanced\\_materials/a/Yourá20Industry/Adhesives/](http://www.huntsman.com/advanced_materials/a/Yourá20Industry/Adhesives/)> Acesso em: 20 mar. 2018.

ARNAUT, A. P. O todo e a(s) parte(s): o prazer do fragmento. *Forma breve*. Aveiro, n. 4, p. 217-228, 2006. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/issue/view/24>> Acesso em: 29 out. 2017.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008. (Folha grandes escritores brasileiros).

BARRENTO, J. A literatura foi contaminada pela acumulação de atualidade. Entrevistadora: Joana Emídio Marques. [3 dez. 2016]. Lisboa: Observador, 2016a. Disponível em: <<http://observador.pt/2016/12/03/joao-barrento-a-literatura-foi-contaminada-pela-acumulacao-de-atualidade/>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. A nova desordem narrativa: escrita feminina. In: \_\_\_\_\_. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016b. p. 57-87.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_ et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira de Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.

\_\_\_\_\_. Literatura e significação. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 165-184.

\_\_\_\_\_. O corpo da música. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2014. p. 235-300.

BEHAR, L. B. Lectura y interdicción: entre palabra y palabra el silencio. In: \_\_\_\_\_. *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1994. p. 211-228.

BERRY, W. *Form in music: an examination of traditional techniques of musical form and their applications in historical and contemporary styles*. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.

BLOOM, H. Prefácio e prelúdio. In: \_\_\_\_\_. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 11-26.

BOZKURT, S. *The dichotomy of love and death in the fictional work of Teolinda Gersão*. 2011. 190 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – School of Arts and Humanities, University of Birmingham, Birmingham, 2011. Disponível em: <<http://etheses.bham.ac.uk/2836/>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CAPLIN, W. E. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

CARETTI, A. C. S. *Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em Os teclados*, de Teolinda Gersão. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009.

CARVALHO, J. V. Um encontro através das palavras. *Mealibra: revista de cultura*. Viana do Castelo, n. 10, p. 40-50. 2002.

CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. 34. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros passos).

COELHO, E. P. A seda do lenço: estudo sobre *O silêncio*, de Teolinda Gersão. Lisboa, 1984. Disponível em: <[goo.gl/xY9qN9](http://goo.gl/xY9qN9)>. Acesso em: 2 ago. 2013. Não paginado.

\_\_\_\_\_. Teolinda Gersão: os degraus da morte. In: \_\_\_\_\_. *O cálculo das sombras*. Lisboa: ASA, 1997. p. 292-296. (Finisterra).

CUNHA, S. M. S. A. *Dias inventados: o romance-diário na ficção portuguesa contemporânea*. 2013. f. 9-46. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Línguas e Cultura, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

\_\_\_\_\_. *O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2008.

D'OLIVEIRA, A. M. Vida e obra. In: WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 5-16.

DOXIADIS, A. *Tio Petros e a conjectura de Goldbach: um romance sobre os desafios da matemática*. Tradução de Cristiane Gomes de Riba. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, O. M. C. *Teolinda Gersão: a escrita do silêncio*. 2005. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Minho, Braga, 2005. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1822/5620>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GERSÃO, T. *A árvore das palavras*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004 (Tanto mar, 3).

\_\_\_\_\_. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote, 1995a

- \_\_\_\_\_. *As águas livres: cadernos II*. Porto: Sextante, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *A cidade de Ulisses*. Lisboa: 11 X 17, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *O cavalo de sol*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O silêncio*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os guarda-chuvas cintilantes: diário*. Lisboa: O jornal, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Os teclados; Três histórias com anjos*. Porto: Sextante, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Porto: Sextante, 2014.
- \_\_\_\_\_. Sem título [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Facebook. <[https://www.facebook.com/teolinda.gersao50?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/teolinda.gersao50?ref=br_rs)> em 12 jan. 2017.
- GIANNOTTI, J. A. Introdução. In: WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional, 1968. p. 1-47.
- GOETSCHLIUS, P. The single melodic line, stepwise progressions and narrow leaps. In: \_\_\_\_\_. *Exercises in elementary counterpoint*. New York: G. Schirmer, 1910. p. 5-8.
- GREEN, D. M. The sonata form. In: \_\_\_\_\_. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965. p. 174-210.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HACKLER, M. C. P. B. *A fabulação do silêncio: por uma poética do indizível*. 1979. 160 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1979.
- HOLANDA, L. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- KENNAN, K. W. Introduction: the nature of counterpoint. In: \_\_\_\_\_. *Counterpoint: based on eighteen-century practice*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999. p. 1-4.
- KOVADLOFF, S. *O silêncio primordial: ensaios*. Tradução de Eric Nepomuceno; Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEAL, F. Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector. *Espéculo: revista de estudios literarios*. Madrid, n. 37, 13 f. 2007. Disponível em: <[goo.gl/FPidzO](http://goo.gl/FPidzO)>. Acesso em: 2 ago. 2013.
- LOCKWOOD, L. *Beethoven: a música e a vida*. 2. ed. São Paulo: Conex, 2005.

- LUGAR-COMUM. In: FERREIRA, A. B. H. Novo dicionário eletrônico Aurélio. São Paulo: Positivo, 2004. 1 CD-ROM. Versão 5.11a 2004.
- MAGALHÃES, I. A. Sob o signo do gato e do cavalo: narrativas de Teolinda Gersão. In: \_\_\_\_\_. *Capelas imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002. p. 69-81.
- MARINHO, M. F. Teolinda Gersão: uma escrita cintilante. 46 f. 2006. Disponível em <goo.gl/xIpm0B>. Acesso em: 03 ago. 2013.
- MATEUS, M. H. M. A propósito de um texto de Teolinda Gersão. *Público*, Lisboa, Jul. 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/07/06/jornal/a-proposito-de-um-texto-de-teolinda-gersao-24834490>. Acesso em: 08 fev. 2018. Não paginado.
- MATTOS, A. C. *A formação do tecido discursivo em A árvore das palavras, de Teolinda Gersão, e em A manta do soldado, de Lídia Jorge*. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Os guarda-chuvas cintilantes: o controverso diário de Teolinda Gersão*. In: LETRAS EM REDE: tradição e inovação, n. 2, 2015, São Paulo. *Anais do 2º Congresso Nacional Mackenzie*. São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016, p. 70-80.
- MAUTHNER, F. Arte de la palabra. In: \_\_\_\_\_. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Traducción de José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001a. p. 109-160.
- \_\_\_\_\_. Errores ocasionados por el lenguaje. In: \_\_\_\_\_. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Traducción de José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001b. p. 73-88.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Portátil, 24).
- OLIVEIRA, A. M.; FONSECA, T. M. G. Conversas entre Escher e Deleuze: tecendo percursos para se pensar a subjetivação. *Psicologia e sociedade*. São Paulo. v. 18, n. 3, p. 34-38, set. dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v18n3/a05v18n3>. Acesso em: 02 jan. 2015.
- OLIVEIRA, S. R. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_ et al. *Literatura e música*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 12-27.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ORNELAS, J. N. Teolinda Gersão. In: RECTOR, M.; CLARK, F. (Ed.). *Dictionary of literary biography: Portuguese writers*. Farmington Hills: The Gayle Group Inc., 2004. v. 287, p. 112-120.
- PAVEAU, M.; SARFATI, G. Ferdinand de Saussure: a teorização da linguística moderna. In: \_\_\_\_\_. *As grandes teorias da linguística: da gramática comparada à pragmática*. Tradução de Maria do Rosário Gregolin et al. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 63-84.

PAZ, O. A imagem. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 37-50. (Debates, 48).

PINTO, P. R. M. O *Tractatus* de Wittgenstein como obra de iniciação. *Filosofia Unisinos*. São Leopoldo/RS, v. 5, n. 8, p. 81-104, jan. jun. 2004. Disponível em <goo.gl/78lwQl>. Acesso em: 19 nov. 2014.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, C. Inscrição ficcional de África. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 693, mai. 1997. Disponível em: <goo.gl/esQVW7>. Acesso em: 10 jan. 2017. Não paginado.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, I. O. O espaço do incomunicável em *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 57-66, Set. 2006. Disponível em: <goo.gl/1U06kA>. Acesso em: 08 jan. 2017.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97. (Debates).

SANTOS, J. R. A escrita de Teolinda Gersão: respostas à sociedade do silêncio. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LETRAS E ARTES – ENLETRARTE. *Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação*, 2, 2004, Campos dos Goytacazes. Anais do II Entretarte. Campos dos Goytacazes: Essentia, 2004. 9 f. Disponível em: <goo.gl/zdKmnT>. Acesso em: 26 abr. 2015. Não paginado.

SANTOS, M. N. G. A poética ambivalente de *A casa da cabeça de cavalo*: tão longe/tão perto do “Coração Selvagem” da escrita. In: PETROV, P. (Org.). *O romance português pós-25 de Abril*. O grande prémio de romance e novela da APE (1982-2002). Lisboa: Roma Editora, 2005. p. 208-223.

SARAMAGO, J. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEIXO, M. A. Jogos nostálgicos do tempo e do lugar. *A casa da cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão. In: \_\_\_\_\_. *Outros erros*. Ensaios de Literatura. Lisboa: ASA, 2001. p. 308-311.

\_\_\_\_\_. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987. (Estudos Gerais, Série Universitária).

SONTAG, S. A estética do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

STEINER, G. *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart; Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *O silêncio dos livros*. Tradução de Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradiva, 2007.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TEIXEIRA, R. *Ficção portuguesa pós-abril*. Percursos, caminhanças e bandeirantes. Lisboa: Editorial Escritor, 2000.

TELES, G. M. Introdução: um discurso paralelo. In: \_\_\_\_\_. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 3-22.

TORGA, M. Livro de horas. In: \_\_\_\_\_. *O outro livro de Job*. 5. ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1986. p. 83-86.

VIEIRA da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 31 mar. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

VILLAÇA, A. Leitura de silêncios. Campinas, 13 mar. 2017. Facebook: Alcides Villaça. Disponível em: <<https://www.facebook.com/alcides.villaca/posts/1292733080806897>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. O carteiro, o poeta e as estrelas. Campinas, 01 mar. 2017. Facebook: Alcides Villaça. Disponível em: <<https://www.facebook.com/alcides.villaca/posts/1278888188858053>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITTGENSTEIN, L. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 25-26.

\_\_\_\_\_. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional, 1968.

ZAMBONIM, M. T. M. Ecos do silêncio: tensões que se propagam. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 7, 2002, Providence. *Anais do VII congresso da AIL*, 2002, 13 f. Disponível em <[goo.gl/T8PJJe](http://goo.gl/T8PJJe)>. Acesso em: 8 mar. 2015. Não paginado.

\_\_\_\_\_. *O silêncio em Teolinda Gersão*. 1997. 197 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ZIDANES, A. E. N. *Cenografia: do espaço cênico ao espaço expositivo*. 2006. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Desenho Industrial e Programação Visual) – Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design e Programação Visual, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABELAIRA, A. *Bolor: romance*. 3. ed. Amadora: Livraria Bertrand, 1974. (Autores Portugueses).

- ANTUNES, A. L. *O arquipélago da insônia*: romance. Alfragide: Dom Quixote, 2008.
- ARENDRT, H. *A condição humana*. 10. ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARNAUT, A. P. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*: (in)variantes do feminino. Lisboa: Texto, 2012.
- BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: *A Bíblia*: tradução ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 11-67.
- BÍBLIA. N. T. João. In: *A Bíblia*: tradução ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 1304-1337.
- BOOTH, W. C. Artistic purity and the rhetoric of fiction. In: \_\_\_\_\_. *The rhetoric of fiction*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983. p. 3-21.
- BOSI, A. Apresentação. In: DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARETTI, A. C.; GOBBI, M. V. Z. Um passeio com mito e história n' *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão. *Miscelânea*, Assis, v. 13, p. 39-54, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124937>>. Acesso em: 09 jan. 2017.
- COSTA, L. S. Em busca da forma perdida: *Os guarda-chuvas cintilantes*, de Teolinda Gersão. *Desassossego*, São Paulo, n. 7, p. 14-24, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47609>>. Acesso em: 01 fev. 2015.
- DIAS, M. H. M. *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão. [201-]. Disponível em: <[goo.gl/0Am0ml](http://goo.gl/0Am0ml)>. Acesso em: 25 ago. 2013. Não paginado.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. San Diego: Harvest Book, 1985.
- GERSÃO, T. *Passagens*. Porto: Sextante, 2014. Resenha de FREITAS, V. *Passagens, ou poética da vida e da morte*. *Nas duas margens* (blog). Mai. 2014. Disponível em: <<https://vambertofreitas.wordpress.com/2014/05/09/passagens-ou-poetica-da-vida-e-da-morte/>>. Acesso em: 09 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Porto: Sextante, 2014. Resenha de REAL, M. *Cartografia da existência*. *Portal da literatura*. Jun. 2015. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/critica-literaria.php?id=30>>. Acesso: em 09 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Prantos, amores e outros desvarios*. Lisboa: Porto Editora, 2016. Resenha de FREITAS, V. *A arte do riso e a realidade da arte*. *Nas duas margens* (blog). Disponível em: <<https://vambertofreitas.wordpress.com/2016/12/02/a-arte-do-riso-e-a-realidade-da-arte/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

JERÔNIMO, T. S. *Le rêve qu'on appelle nous: sujeito e linguagem em L'homme approximatif*, de Tristan Tzara. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. De Rosseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARQUES, A. M. S. Os tons do silêncio em *Os Teclados*, de Teolinda Gersão. *Quadrant*, Revue du Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, Montpellier, n.18, p. 133-145, 2001.

NOA, F. *Império, mito e miopia*. Moçambique como invenção literária. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

ORNELAS, J. N. A intersecção entre o imaginário do fascismo, do império e da política colonial em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 49, n. 4, p. 477-486, out.-dez. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/19438>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

RODRIGUES, I. C. S. A. *A palavra submersa*. Silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira. 2006. 350 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2006.

SARAMAGO, J. O regresso de Teolinda. *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 23, Mar. 2012. Disponível em <[goo.gl/c9Kvro](http://goo.gl/c9Kvro)>. Acesso em: 05 jan. 2017.

TEIXEIRA, I. New criticism. *Cult*, São Paulo, p. 34-37, set. 1998. Disponível em <[http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult\\_fortunacritica\\_3.pdf](http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult_fortunacritica_3.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2013.

ZÉRAFA, M. A revolução estética dos anos de 1920. In: \_\_\_\_\_. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Perspectivas). p. 19-37.