

Universidade Estadual Paulista
Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas
Universidade Católica de Goiás
Doutorado em Letras

SILÊNCIO EM PROSA E VERSO:
minério na fratura das palavras

Por
Wania de Sousa Majadas

Orientador
Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

São José do Rio Preto (SP)
2004



1910001302



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIA, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DOUTORADO EM LETRAS**

WANIA DE SOUSA MAJADAS

**SILÊNCIO EM PROSA E VERSO:
minério na fratura das palavras**

Por

Wania de Sousa Majadas

Orientador

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

**São José do Rio Preto (SP)
2004**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIA, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DOUTORADO EM LETRAS**

RESUMO

WANIA DE SOUSA MAJADAS

Nesta tese, há uma investigação cuja temática está voltada para os tipos de silêncio que envolvem textos literários. O silêncio do poder político, silenciamento praticado em obras que envolvem a linguagem de resistência, o silêncio religioso, o de se colocar em silêncio para o encontro com Deus. É o silêncio primordial, que movimenta sentidos e os multiplica.

**SILÊNCIO EM PROSA E VERSO:
minério na fratura das palavras**

PALAVRAS-CHAVE: silêncio, palavra, resistência, mistério, primordial, movimento, sentido.



1.1302/04

Tese apresentada para Banca de Defesa Junto ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista, conveniado com a Universidade Católica de Goiás, área de concentração em Teoria da Literatura, pela aluna Wania de Sousa Majadas, no primeiro semestre de 2004.

**São José do Rio Preto (SP)
2004**



MAJADAS, Wania de Sousa. Silêncio em prosa e verso: fratura no minério das palavras. Tese de doutorado (Área de concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" (UNESP), Câmpus de São José do Rio Preto, 2004.

RESUMO

Nesta tese, há uma investigação cuja essência está voltada para os tipos de silêncio que envolvem textos literários. O silêncio do poder político, *silenciamento*, analisado em obras que envolvem a *linguagem de resistência*. O silêncio místico, religioso, o de se colocar em silêncio para o encontro com Deus. E o silêncio primordial, que movimenta sentidos e os multiplica.

PALAVRAS-CHAVE: silêncio, palavra, resistência, místico, primordial, movimento, sentido.



MAJADAS, Wania de Sousa. Silêncio em prosa e verso: fratura no minério das palavras. Tese de doutorado (Área de concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" (UNESP), Câmpus de São José do Rio Preto, 2004.

ABSTRACT

In this thesis, there is an investigation whose essence is geared towards the type of silence that involves literary texts. The silence of the political power-secrecy-analyzed in works that have developed a language of resistance. The mystic and religious silence, which not only keeps silence in order to meet God. The origin of silence, which is basic and primordial, set the meanings in motion by multiplying them.

KEY WORDS: silence, resistance, mystic, primordial, motion, meanings.



AGRADECIMENTOS

Ao orientador, Prof. Dr. Antonio Manoel do Santos Silva, pelo seu constante orientação.

Aos instituições – UNESP/São José do Rio Preto – que, mediante o Convênio UCA/UNESP, possibilitaram a realização desse curso de doutorado em Teoria da Literatura.

Prof. Dr. Agnaldo José Caspary

Prof. Dr. Antonio Manoel do Santos Silva

Prof. Dr. Carlos Dagblan

Prof. Dra. Dina Cardoso de Camargo

Prof. Dr. Ismael Angelo Cirina

Prof. Dr. Gleide Marguelli Fernandes

Prof. Dr. Marcos Antônio Soares

Prof. Dr. Marize Mattos Delf Aglio Halber

Prof. Dr. Norma Wanner

Prof. Dr. Tetsu Yamaguchi Miyazaki

Prof. Dr. Valdemar Manoel Rodrigues

À Adélia Porto,
minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, Prof. Dr. Antonio Manoel do Santos Silva, pela sua consciente orientação.

Aos professores – UNESP/São José do Rio Preto – que, mediante o convênio UCG/UNESP, propiciaram a realização desse curso de doutorado em Teoria da Literatura.

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Prof. Dr. Antonio Manoel do Santos Silva

Prof. Dr. Carlos Daghlían

Prof^a. Dra. Diva Cardoso de Camargo

Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra

Prof^a. Dr^a. Gisele Manganelli Fernandes

Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

Prof^a. Dr^a. Marize Mattos Dall'Aglio Hattnher

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer

Prof^a. Dr^a. Tieko Yamaguchi Miyazaki

Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
-----------------	----

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

PRIMEIRA PARTE

Edmar Guimarães Leite

1 – A linguagem da resistência.....	10
-------------------------------------	----

Prof. Edson Teixeira Álvares Júnior

1.1 – Silêncio, história e ideologia.....	10
---	----

Prof. Wagner Barros Filho

1.1.1 – Uma política de silêncio.....	11
---------------------------------------	----

Prof. Rômulo Pinto de Souza

1.1.2 – A linguagem da resistência.....	12
---	----

Sílvio de Souza Lôbo Júnior

1.2 – A linguagem da resistência: redução imposta e	
---	--

expansão da resistência.....	13
------------------------------	----

2 – Para momentos não “mundos”, a resistência da	
--	--

ampliação.....	20
----------------	----

2.1 – A linguagem-resistência de Lukács e os	
--	--

problemas do reflexo na vida cotidiana.....	29
---	----

2.2 – As boas razões para a verdade artística	
---	--

avaliada objetivamente: as condições de produção	
--	--

ontem e hoje.....	32
-------------------	----

2.2.1 – Lukács: a categoria da particularidade	
--	--

como campo de forças entre universal e	
--	--

singular e um brasileiro do Nordeste.....	33
---	----

2.2.2 – A palavra faz ?.....	47
------------------------------	----

2.2.3 – A continuidade do diálogo de	
--------------------------------------	--

resistência: um tema para Mozart.....	53
---------------------------------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
------------------------	-----------

PRIMEIRA PARTE

I – A linguagem da resistência.....	10
--	-----------

1 – Silêncio, história e ideologia	10
--	----

1.1 – Uma política do silêncio: mordação do sentido?.....	13
--	----

1.2 – Idéias de um marxista: redução imposta e expansão de resistência.	15
---	----

2 – Para momentos tão “mudos”, a resistência da ampliação	20
--	----

2.1 – A linguagem-resistência de Lukács e os problemas do reflexo na vida cotidiana.	29
--	----

2.2 – As boas saídas para a verdade artística da forma e os reflexos da realidade objetiva, ontem e hoje.	32
--	----

2.2.1 – Lukács: a categoria da particu- laridade como campo de forças entre universal e singular e um brasileiro do Nordeste.....	43
---	----

2.2.2 – A palavra faz ?	47
-------------------------------	----

2.2.3 – A continuidade do diálogo de resistência: um tema para Mozart	53
--	----

SEGUNDA PARTE

II – O silêncio de Deus	80
1 – Contexto místico, mas silêncio fermentante	80
1.1 – Poesia e Prece	84
1.2 – Os silêncios no “túnel”	86
1.3 – Dor e Revelação	94
2 – Do silêncio da palavra “procede” o Amor, o Espírito Santo	105

TERCEIRA PARTE

III – O minério na fratura	114
1 – O semblante inexplicável do silêncio	114
2 – Ópera dos mortos	119
2.1 – A ópera muda	125
2.2 – Eros, loucura e morte	130
2.3 – O redemoinho da voz narradora	133
3 – O narrador que se esconde	144
3.1 – Ponto de vista: o sujeito como valor histórico	145
3.1.1 – Diário: um documento de vida que exclui o agente da leitura	150
3.1.2 – Os embaraços de um narrador-mor	151
3.1.3 – Narração espelhada	154
3.2 – Belmiro: o narrador de si mesmo	159



3.2.1 – Belmiro é narrador confiável?	161
3.2.2 – Diário: recurso para uma tentativa de conciliação de oposto	163
4 – Entre as fendas do humor e da ironia, o silêncio ri!	172
4.1 – O Demônio Brincalhão	176
4.2 – Luiz Vilela: O espantalho do supérfluo	187
4.3 – A subversão de uma cabeça.....	191
5 – Na tristeza e na alegria..	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207

*"O silêncio é o cassulo
da vida"*



INTRODUÇÃO

Linguagem e Silêncio

São muitas as formas com que os artistas buscam provocar o silêncio até a sua espessura, mesmo mínima de ser. Isto equivale a dizer que, nestes casos, em geral, pode-se perceber o trabalho consciente e intelectual do criador, com a finalidade de atingir o silêncio primordial, quando a expressão, nos gestos dos povos ágrafos, ou antes de qualquer gesto, buscava os signos para estruturar e revelar a essência humana na sua forma mais compreensível, se é que ela existe como tal.

Quando se imagina que aceno faria a escultura se tivesse braço, ou o traço da expressão que parece surgir e desdenhar de tudo a um só tempo, como o rio da eterna Mona Lisa o faz, ou ainda quando uma palavra não alcança a plenitude do que tenta revelar, por insuficiência, e para no meio pensamento da frase, bem como o que o verso de um poema diz e cala, deixando a lacuna na qual o seu possível complemento se completa, ou se frustra ao não conseguir ouvir o sentido vibrar latente na pauta mais funda das entrelinhas, é que se tem a clara consciência

***“O silêncio é o ensaio
do vôo”***

INTRODUÇÃO

Linguagem e Silêncio

São muitas as formas com que os artistas buscam provocar o silêncio até a sua espessura, mesmo mínima de som; isto equivale a dizer que, nas artes em geral, pode-se perceber o trabalho consciente e intelectual do criador, com a finalidade de atingir o silêncio primordial, quando a expressão, nos gestos dos povos ágrafos, ou antes de qualquer gesto, buscava os signos para estruturar e revelar a essência humana na sua forma mais compreensível, se é que ela existe como tal.

Quando se imagina que aceno faria a estátua se tivesse braço, ou o traço da expressão que parece sorrir e desdenhar de tudo a um só tempo, como o rosto da eterna Mona Lisa o faz, ou ainda quando uma palavra não alcança a plenitude do que teria a revelar, por insuficiência, e pára no meio pensamento da frase, bem como o que o verso de um poema diz e cala, deixando a lacuna na qual o seu possível leitor busca completar a obra, completando-se, ou se frustra ao não conseguir ouvir o sentido vibrar latente na pauta mais funda das entrelinhas, é que se tem a clara consciência

de que o silêncio, numa obra de arte, não é outro senão o mesmo existente no pensar a vida.

O ato da escrita, por necessitar da escolha precisa do vocabulário e principalmente por ter vindo depois das formas de comunicação gestual, da pintura, da escultura, está mais apropriado ao silêncio (as palavras são geralmente mais desassossegadas pelo silêncio), porque, por estar mais distante das primeiras formas de expressão, é o maior herdeiro de todos os silêncios, pois coube à literatura dizer o que a pintura traça, o que a estátua diz há séculos com o rosto único e complexo, buscando dar conta de uma expressão que complementa as demais expressões artísticas engessadas no silêncio; por isso, é comum as palavras das frases serem as grandes hospedeiras do silêncio nas mais complexas questões da existência.

Isso se dá ou por recurso estético, ou, mais provavelmente, pela pura impossibilidade de dizer mais, além do que é dito. Assim, quando o narrador de um texto de ficção se cala numa frase, e mesmo o eco após o som de uma palavra, podem estar anunciando uma impossibilidade de dizer, uma profunda insuficiência na busca da expressão magna que supere o silêncio, entendendo-se que ele, o silêncio, não é ficcional, mas abordado na ficção, porque ambos são eminentemente calcados na vida.

A linguagem literária tenta dar à humanidade aquilo que tanto lhe falta: palavras para o seu vazio. Através desse serviço que o artista presta à vida, é suprida, ao menos em parte, a solidão brutal de ser e nada saber.



Existem silêncios e silêncio. Esta pesquisa estará voltada para três categorias de silêncio: o “silêncio político”; o “silêncio místico” e a busca do silêncio-origem, do silêncio *fundante*, postulados por Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (1997) onde se pode constatar a seguinte afirmação:

O silêncio não é o vazio, o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um *horizonte* e não uma *falta*. (ORLANDI, 1997:70)

Este silêncio, a que se reserva o direito de mediar as relações entre linguagem, mundo e pensamento e resiste ao imediatismo e à urgência da linguagem, é constitutivo do sentido; ao invés de falar, ele significa. Este silêncio se distingue das reflexões sobre a linguagem conduzida pelas diferentes formas da lingüística, onde o silêncio, da forma em que está sendo pensado, é excluído. Este é o silêncio de caráter não-legível, obscuro, não calculável, contínuo.

Para pensar esse silêncio e torná-lo menos invisível, esse silêncio que está “lá” atravessando as palavras, que está nas cores, nos objetos, nas pausas, nos fenômenos da natureza; para pensar esse silêncio, é necessário utilizar a observação indireta através de métodos discursivos históricos, críticos, desconstrutivistas. Busca-se desvendar a relação indireta entre o produto e sua “origem”, sua “causa”. A observação desse silêncio somente será possível através dos efeitos. Encontrá-lo, será o desafio mais complexo

deste trabalho e, com tal proposta, estarão sendo problematizadas as noções de linearidade, de literalidade, completude e inconclusibilidade.

Tratando do silêncio político, Orlandi fala sobre o *silenciamento*; o objeto deste silêncio é a censura, mas não há preocupação com dados que a classifiquem:

Minha proposta é a de compreender a censura enquanto fato de linguagem que se inscreve em uma política da palavra que separa a esfera pública e a esfera privada, produzindo efeitos de sentido pela clivagem que a imposição de uma divisão de sentidos permitidos e sentidos e sentidos proibidos produz no sujeito. Tomando em consideração esses aspectos da censura, analiso ao mesmo tempo tanto a censura quanto a recusa de se submeter a ela, procurando enfim definir o modo como as diferentes formas de silêncio trabalham os processos de produção de sentidos. (1997: 97)

O *silêncio místico* está voltado para as crenças e religiões; silêncio como veículo para encontrar Deus:

Os místicos católicos da Contra-Reforma e os Quietistas do século XII apreciam bastante o silêncio e fazem da prática da presença de Deus no silêncio o centro de sua religião. (1997: 64)

Existem certas peças literárias que se elegem como autênticos convites para se tornarem o campo de observação indireto do silêncio como feixe de significações. Alguns autores literários, mais que outros, têm o talento de desenvolver o sentido do silêncio em todas as direções: no “interdiscurso” (memória do dizer), no “intertexto” (relação entre textos), nas “relações de sentidos”. (cf. ORLANDI, 1997:48)

Um objetivo importante do atual estudo será reconhecer pistas que localizem focos de produção desses silêncios e em que situações eles são produzidos com maior eficácia. Não se trata especificamente de pesquisa

sobre um determinado autor ou de alguns autores; estará sendo estudado o silêncio que movimenta os sentidos de textos que pertencem a autores que têm como ferramenta básica a linguagem, as palavras. Silêncio que está onde está a linguagem, seja literária ou não, mas, com maior legitimidade de criação, na linguagem literária, tanto em narrativa de ficção como em poemas.

Silêncios perpassam os diálogos, escorregam por entre os vãos das casas, por debaixo das mesas, pelas mãos lívidas de um cadáver, pelos gritos de dementes, pelas risadas cristalinas de uma ninfeta, pelas flores de papel que enfeitam o sobrado, pelas badaladas do relógio. Não é incapacidade de dizer, mas maestria em poder esconder.

Procurando dar maior legitimidade ao “silêncio fundante” que se *mostra* fugazmente nas fraturas das palavras, torna-se sedutor e também adequado analisar, antes, silêncios que, apesar das sutilezas e dos escondidos, são possíveis de serem observados através de caminhos variados, como, por exemplo, a estrutura formal, as bifurcações dos sentidos, ou, simplesmente, o não-dizer para dizer, *linguagem de resistência*.

Neste plano da pesquisa, é necessário que se sobressaia uma voz que dê o sustentáculo de um teórico que pensa o mundo, e, conseqüentemente, a literatura, com os olhos voltados, não para a emergência histórica, mas para algo mais consistente e duradouro. A voz de um materialista marxista que



estudou o romance como manifestação de resistência à autoridade e ao discurso monológico do poder.

Um nome representará esta linguagem-resistência apoiado em suas reflexões sobre a categoria da particularidade, a produção literária e os reflexos da realidade objetiva: trata-se de George Lukács. Este caminho tomado pela evolução ideológica marxista é socialmente necessário, segundo ele, mas não no sentido fatalista, que estaria inserido em uma sociologia vulgar, porque no marxismo, a relação entre indivíduo e classe é considerada em toda a complicada dialética da realidade, pois o desenvolvimento social é uma unidade de contradições, viva e dinâmica.

Refletindo sobre esse silêncio, Orlandi observa que o silêncio político atinge com veemência o artista, principalmente o da palavra. Como ilustração desse tipo de silêncio desenvolvido pela resistência à censura, a pesquisadora fala sobre a “língua-de-espuma” (onde “os sentidos se calam”) e sobre o discurso da MPB, durante a ditadura militar, através do “samba-duplex” de Chico Buarque de Holanda. *Ele age na região estabelecida pela língua-de-espuma, aquela do sentido que não vai longe, que tem o fôlego curto, para produzir desdobramentos de sentidos.* (ORLANDI, 1997:103)

Sobre esse “silenciamento”, tratará a primeira parte da presente pesquisa, que terá o esteio de um grande nome da estética marxista. Suas obras (*Estetica*, volume 1, *Cuestiones preliminares y de principio*; *Estetica*, volume 2, *Problemas de la mimeses*; *Introdução a uma estética marxista*:



Sobre a categoria da particularidade; Georg Lukács: sociologia) constituem a fonte principal para a extração do que se pode considerar como focos de uma reflexão refinada de um pensador que consegue desarmar as tendências de um discurso vazio e construir uma teoria que continua aplicável a textos literários contemporâneos de escritores que empreenderam batalhas, de uma forma ou de outra, com a censura, como José J. Veiga, *A hora dos ruminantes* (romance/1966); Graciliano Ramos, *Vida secas* (romance/1938) ; Miguel Jorge, *Avarmas* (contos/1978); Luiz Vilela, *Os novos* (romance/1971). Outro nome de grande valia será o de George Steiner e o seu *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*, instigante coletânea de ensaios sobre a linguagem e sua crise em nossos dias.

Como não há pretensão de focalizar determinado autor, seria possível até não haver preocupação com a limitação de um *corpus*, mas para conseguir um pouco de concretude em abordagem tão carregada de abstração, torna-se mais palpável desenvolver esta perseguição inusitada em textos já conhecidos e que, de alguma forma, já tenham se distinguido por uma determinada forma de resistência.

A segunda parte tratará do silêncio místico, silêncio onde “o homem faz falar a voz de Deus”. Trata-se da *onipotência do silêncio divino*: a voz do homem será o espaço onde Deus se instalara em sua onipotência construída de silêncio do qual o homem precisa para colocar a fala de sua



espiritualidade. A fonte de minhas reflexões, aqui, estará voltada para os livros de poemas, *À beira do teu corpo e Sonetos aos pés de Deus*, do poeta Afonso Felix de Sousa. Quanto à base teórica, além de Orlandi, serão de grande utilidade as reflexões de Michele Federico Sciacca (em *Silêncio e Palavra*) e algumas outras obras de grande valor para esta pesquisa. Fica perceptível que nessa parte da pesquisa há um avanço conceptual quanto ao *silêncio místico* reconhecido por Orlandi, porque há uma aproximação dele com o *silêncio fundante*.

Na terceira parte, a especificidade do silêncio que é o real da significação e que não é o silenciamento, a política do silêncio, nem o silêncio místico. Aqui será a vontade de comprovar que as palavras não conseguem atingir a plenitude que o silêncio consegue. Que o silêncio é de tão fundamental importância, que se instala a dúvida: o silêncio se origina da palavra, ou esta é produzida por ele. Finalmente, será a vontade de demonstrar que o silêncio está presente em qualquer situação, seja ela de poucas ou muitas palavras. Que ele tece uma rede dialógica especial e enriquecedora: o silêncio “conversa”.

Tem-se a impressão de que as obras selecionadas para a *observação* desse silêncio foram criadas, pelos seus autores, para suscitarem nos interessados a vontade de auscultá-lo. São os romances: *Ópera dos mortos* (1967), Autran Dourado; *O amanuense Belmiro* (1937), Cyro dos Anjos; *Música ao longe* (1936), Érico Veríssimo; *Graça* (1989), Luiz Vilela. A

novela, *Te amo sobre todas as coisas* (1994), Luiz Vilela; o livro de contos, *A cabeça* (2002), Luiz Vilela.

Para interpretar pistas desse silêncio-origem, algumas estradas serão percorridas, com o intuito de contatá-lo: estradas construídas em paisagens trágicas e sombrias, que lembram a antiga tragédia dos clássicos gregos, inclusive com o registro da polifonia do coro; e estradas que servem de passarela para o riso, a máscara e o grotesco das alegorias carnavalescas, interpretações apoiadas nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre François Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*; e *Problemas da poética de Dostoievski*.

É importante ressaltar que os fundamentos teóricos desta pesquisa foram despertados pelas reflexões de Eni Orlandi, eixo que desencadeou uma explosão de idéias que se ramificaram através de outras obras de grande apoio, como as dos teóricos, Lukács, Bakhtin e Sciacca e Steiner.



PRIMEIRA PARTE

*Escrever pode ser
esse silêncio frágil
e perene
com que rosas rabiscam
no ar o perfume...*

Edmar Guimarães

I – A linguagem da resistência

1 – Silêncio, história e ideologia

Fala-se muito em silêncio da linguagem dentro de um contexto político-ideológico, quando ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral tem ressaltado a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial, no caso, à memória nacional. Essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de persuasão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em

momentos de crise, em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa.

Em texto intitulado “Memória, Esquecimento, Silêncio”, de autoria de Michael Pollak (e publicação de Estudos Históricos 1989/3 da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica – Cpdoc/FGV), há uma ilustração interessante que discorre sobre os dois momentos fortes da desestalinização: o primeiro deles após o XXº Congresso do PPC da União Soviética, (Paralelamente a morte de Stalin, 1953) quando Nikita Krushev denunciou pela primeira vez os crimes stalinistas, o que provocou uma reviravolta da visão da história, indissociavelmente ligada à da linha política, traduzida em destruição progressiva dos signos e símbolos que lembravam Stalin. O segundo momento veio com Gorbachev (1985), um sopro de liberdade de crítica que resultou no projeto de construção de um monumento à memória das vítimas do stalinismo. As memórias subterrâneas, uma vez rompido o tabu, conseguem invadir o espaço público, e reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa a memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. Aqui é o *silenciamento* (é pôr em silêncio), produção de sentidos silenciados. (ORLANDI, 1997: 11,12)

Esse *silenciamento*, constituído de uma língua cujos sentidos se calam, e, conseqüentemente, não ecoam, recebe de Orlandi a denominação de *língua-de-espuma*:

Historicamente, a língua-de-espuma é aquela falada, por exemplo, pelos militares no período que começa em 1964 com a ditadura no Brasil. Mas, pelas suas características, podemos alargar essa noção abrangendo toda expressão totalitária nas sociedades ditas democráticas. A língua-de-espuma trabalha o poder de silenciar. (ORLANDI, 1997:102)

George Steiner, em seu livro *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* (1988), afirma que “o mundo das palavras encolheu”. Não querendo fazer crítica literária, mas fazendo, Steiner demonstra, em seus ensaios, uma profunda preocupação com a violência que a palavra vem sofrendo, principalmente do Séc. XIX até os nossos dias, por uma variedade de elementos agressores, entre os quais se destacam regimes políticos totalitaristas e as exigências da cultura da comunicação de massa (Steiner, 1988: 43).

A censura costuma reduzir e corromper a linguagem, trazendo à tona meias verdades, simplificações grosseiras ou triviais que comprometem a dignidade da língua e contribui para o enfraquecimento e a dissolução dos valores morais e políticos. No ensaio intitulado, “O milagre vazio”, Steiner diz que o desenvolvimento econômico da Alemanha pós-guerra é milagroso:



Mas é um milagre estranho. Na superfície, há um esplêndido frenesi de vida; mas no fundo, há uma estranha quietude. Vá lá: desvie o olhar por um momento das maravilhosas linhas de produção; feche os ouvidos por um instante ao ronco dos motores. (STEINER, 1988: 133)

Steiner afirma categoricamente que a língua alemã, aquela de Goethe, de Nietzsche e de Thomas Mann, morreu, e quem a matou foi a pressão brutal da política da linguagem, quando a palavra pode perder, talvez definitivamente, seus significados humanos: é uma espécie de “analfabetização humanística”, quando se ausenta o sentido de comunhão, quesito fundamental que compõe a linguagem.

1.2 – Uma política do silêncio: mordança do sentido?

Desde tempos remotos, é sabido que se amordaçam pessoas, mas não as idéias pelas quais, às vezes, elas arriscam a própria vida. Mesmo em tempos obscuros de repressão política, caminhos de resistência são encontrados, caminhos que estabelecem um modo de significar que joga com os estereótipos, com o consenso social da significação instalada e conseguem deslocar a surdez da *língua-de-espuma*, que opta pelo esvaziamento, produzindo desdobramentos de sentidos. O trabalho histórico do cotidiano será o gerador dessa multiplicidade de sentidos.

Embora haja o constante perigo do encolhimento da linguagem, via silenciamento, a história da intelectualidade registra páginas brilhantes e preciosas de pensadores, de estudiosos que viveram momentos notáveis de repressão política e, no entanto, amplificaram os sentidos de um discurso que deveria ter um só sentido. Um grande nome, nessas condições, é o do teórico marxista, Georg Lukács (1885-1971), que demonstrou reconhecer a necessidade de uma estética que fosse reflexo da realidade, e não mera expressão de uma determinada posição na luta de classes. O corajoso húngaro defendeu a categoria da particularidade, que se estende em um sinuoso tapete de silêncio, para atingir a universalidade.

Antes de se procurar uma interpretação dos conceitos levantados por Georg Lukács a respeito de suas reflexões sobre a particularidade, como categoria estética, fica a sugestão de um tempo que colocou todos os mecanismos a postos para o funcionamento da política do silêncio, da política que adota uma linguagem de fôlego curto, convite à dormência de uma autoconsciência.

1.3 – Idéias de um marxista: redução imposta e expansão de resistência

Em depoimento sobre si mesmo, Lukács, que nasceu em Budapest, 1885, e que com apenas dezessete anos (1902) já publicava seus primeiros textos na imprensa húngara (quando já freqüentava reuniões do “Círculo dos Estudantes Socialistas Revolucionários de Budapest” e já ingressara na Universidade de Budapest, inscrevendo-se no curso de Jurisprudência), afirma que iniciou sua carreira como crítico literário e ensaísta, buscando apoio teórico primeiro na estética de Kant, e, em seguida, na de Hegel. Em futuro próximo, quando toma posição apaixonada contra o idealismo filosófico, é que haverá destacado amadurecimento com relação às próprias tendências juvenis.

A inquietação intelectual de Lukács nunca permitiu a ele momentos sem crise, isso desde muito jovem até o fim de sua produtiva existência. Ao conhecer o seu roteiro bibliográfico, reconhece-se que, para ele, pensar, significa a elaboração do conhecimento do seu tempo histórico-social, de modo a desvelar, no emaranhado de fenômenos ocorrentes, o que é fundamental para o ser social.

A título de registrar a grande inquietação desse cientista social, torna-se pertinente fazer um esboço levantado por Henri Arvon, (cf. Georg Lukács: sociologia, 1981: p.29) em 1968, onde distingue cinco períodos de evolução, e claro, de resistência contra os estereótipos, em Lukács.



O primeiro, de 1907 a 1914, as influências de destaque voltam-se para Kant (1724-1804), para o qual o exame da natureza dos juízos permite justificar o fundamento das verdades científicas necessárias e universais.

O segundo, estendendo-se de 1914 a 1924, ainda manteria certo envolvimento com o neokantianismo, mas já se colocando decididamente sob o signo do neo-hegelianismo, cuja relevância estaria patente na redação de *História e consciência de classe*.

O terceiro momento teria como registro principal, evidenciado nas teses literárias publicadas sobre questões do realismo literário e da *literatura proletária*, uma fase de autocrítica que se estende até 1933.

Inicia-se o quarto momento nesse mesmo ano de 1933, Lukács exilado na URSS, quando, junto com a teoria leniniana do conhecimento, acrescenta alguns dogmas stalinistas.

O quinto período, a partir de 1956, trabalharia com reflexões evidentes sobre a necessidade de uma desestalinização das idéias. Tais divisões não abarcam todos os momentos de inquietação do pensador húngaro, mas já emitem um registro de sua consciência viva perante teorias e práticas afastadas de valores sociais que determinam uma sociedade mais justa. Até hoje, reconhece-se que, para Lukács, a história é um cenário de humanização gradual, uma tentativa imensamente difícil do homem de tornar-se homem.

Em pequeno texto de 1933, intitulado “Meu caminho até Marx”, Lukács definiu um esboço da sua trajetória ideológica, procurando esclarecer as etapas da sua aproximação ao marxismo. Ele observa que seu primeiro contato com Marx ocorreu quando era estudante de nível médio: a leitura do Manifesto do Partido Comunista, texto que lhe causou forte impressão. No curso universitário, o interesse pelas idéias marxistas tornou-se mais amplo e profundo, quando estudou página a página o primeiro volume de *O Capital*, leitura que, devido à lucidez do leitor, gerou um comentário bem próprio de alguém que já sabia reconhecer a presença da ausência de um discurso que não fosse determinado pela exterioridade:

Estas leituras me convenceram de sua verdade no que concerne à essência do marxismo. Impressionaram-me, sobretudo, a teoria da mais-valia, a concepção da história como história das lutas de classe e a divisão da sociedade em classes. Mas, como é costumeiro num intelectual burguês, limitei esta influência à Economia e, principalmente, à Sociologia. (LUKÁCS, 1981:30)

Nesse encontro, que já não é um simples contato de adolescência, Lukács comportou-se academicamente diante do marxismo. O segundo encontro foi decorrência da enorme crise intelectual experimentada por época da Primeira Guerra Mundial. De acordo com ele próprio, “esta crise se manifestou, de imediato, sob a forma de um simples trânsito do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo” (Lukács: sociologia, 1981: p.31). O neokantismo estava sendo substituído principalmente por Hegel e o interesse pelo marxismo foi reativado com energia. Aí se percebe a

autenticidade desse húngaro corajoso: mesmo quanto ao marxismo, não houve entrega cega; Lukács não foi lesado na elaboração histórica dos sentidos. Apesar de marxista convicto, a sua ótica sobre o marxismo não o favorecia integralmente, pois via Marx através de Hegel; apesar da tentativa bem consciente de superar em nome de Marx o filósofo idealista, problemas decisivos da dialética foram resolvidos de modo idealista, como a saída messiânica para a política de classes.

O terceiro encontro com o marxismo vai ser agraciado com a maturidade adquirida depois de uma práxis de anos de contato com o movimento operário revolucionário e com a oportunidade que teve de enfrentar o duro aprendizado das obras de Lênin. Esse Lukács de 1933 vai reafirmar cinquenta anos depois, num documento de grande importância, as suas reflexões sobre Marx, aprofundando-as e ampliando-as, e, como não poderia deixar de ser, sendo quem era, levantando sérias autocríticas, pois o pensador estava sempre polemizando consigo mesmo. Lukács sempre foi um interlocutor severo de Lukács.

As lições da história, o aprendizado da “teoria do reflexo”, de Lênin, e as condições adversas da emigração na URSS tornaram a arte e a literatura as prioridades do estudioso. Os conceitos e categorias que desenvolveu, então, revelam a sua matriz original: a questão da *apropriação da dinâmica histórico-social pelo homem enquanto ator social concreto*; da inserção de

um sentido humano consciente no desenvolvimento social. Por essa época,

Lukács escreve:

A origem e o desenvolvimento da literatura e da arte são uma parte do processo histórico total da sociedade. A essência e o valor estéticos das obras literárias, bem como a sua eficácia, são parte do processo social geral e unitário pelo qual o homem faz seu o mundo pela sua própria consciência. (MARX & ENGELS, 1966:233)

Para Lukács, o verdadeiramente social da literatura é a forma, pois somente ela permite que a vivência dos artistas com os outros, com o público, transforme-se em comunicação, e graças a esta comunicação, graças à possibilidade de fruição e à fruição que se efetiva, que a arte chega a ser primariamente social. Muitas dificuldades podem surgir daí, porque o sujeito receptor acredita que os conteúdos atuaram sobre ele, mas não decifra que somente com o auxílio da forma (ritmo, movimento, jogo de luz e sombra, as ênfases e as supressões) tem condições de constatar o que considera conteúdo. Constroem-se, assim, com o auxílio da forma, os sentidos proibidos. (Estética I: la peculiaridad de lo estético, cap.1)



2 – Para momentos tão “mudos”, a resistência da ampliação

É imprescindível, segundo Lukács, esclarecer o lugar do comportamento estético na totalidade das atividades humanas, das reações do homem diante do mundo externo, assim como a relação entre a forma estética que é produzida a partir de determinado contexto histórico, de uma realidade objetiva. A observação dessas relações produz um quadro curioso, pois a conduta do homem na vida cotidiana, território que, embora apresente importância central para a compreensão das formas de reação complexas, continua ainda sem ser estudada devidamente. O comportamento cotidiano do homem é começo e fim, ao mesmo tempo, de toda a atividade humana.

Se o cotidiano for representado como um grande rio, pode-se dizer que dele depreende-se, em formas superiores de recepção e reprodução, a ciência e a arte, que se diferenciam ao constituir-se de acordo com suas finalidades específicas, atingindo sua forma pura nessa especificidade, para logo surgir a consequência de seus efeitos ou de sua influência na vida dos homens, desembocando novamente na corrente da vida cotidiana. Esta se

enriquece, pois, constantemente, com os resultados do espírito humano, assimila-os a suas cotidianas necessidades práticas, e, assim, dá lugar, como questões e como exigências, a novas ramificações das formas superiores de objetivação.

Nesse processo, é necessário estudar detalhadamente as complicadas inter-relações entre a consumação imanente das obras na ciência e na arte e as necessidades sociais que as despertam e as originam. Somente a partir dessa dinâmica da gênese, o desdobramento, a autonomia e a raiz na vida da humanidade podem conseguir as categorias peculiares e estruturas das reações científicas e artísticas do homem à realidade.

É surpreendente pensar que um homem martirizado constantemente pela censura de poder totalitário, com a qual conviveu de modo problemático, tenha conseguido desenvolver, com a astúcia dos gênios, discurso de humanidade tão acentuada, envolvido por uma constelação de sentidos antitotalitários.

As reflexões de Lukács se orientam em torno do conhecimento da particularidade do estético. A explicação dos aspectos essenciais específicos do reflexo estético da realidade ocupa parte decisiva, quantitativa e qualitativamente em seu estudo. De acordo com a intenção básica de sua obra, tais investigações são de natureza filosófica, isto é, concentram-se sobre a seguinte questão: que formas, que relações, que proporções recebem

na objetividade estética o mundo das categorias, comum a todo reflexo? Todas as respostas levam ao conceito de particularidade.

A realidade que se manifesta nos diversos modos do reflexo (que impõe desdobramento de sentidos) está submetida a mudanças ininterruptas e, ademais, esta mudança apresenta direções bem determinadas, linhas de desenvolvimento. A realidade é histórica, segundo sua essência objetiva; as determinações históricas, de conteúdo e forma, que aparecem nos diferentes reflexos, são, segundo estes, aproximações mais ou menos adequadas a este aspecto da realidade objetiva.

Lukács considera a forma uma realidade anímica que participa ativamente na vida e na alma e, como tal, gera medular reciprocidade: ela desempenha um papel como fator que atua sobre a vida e transforma as vivências, mas, também, atua como fator que é estruturado pela vida. As formas da literatura correspondem aos modos típicos (particulares) pelos quais se manifesta nossa relação determinada pela vida. E a particularidade está justamente aí: em certos âmbitos históricos, são possíveis apenas certas concepções da vida, concepções e formas particulares, possibilitando umas e excluindo outras *a priori*, operando, assim, conexões internas. A epopéia homérica, por exemplo, primeira grande forma de figuração épica de toda a sociedade, localiza-se num dos pólos de desenvolvimento da grande poesia épica; o outro pólo é constituído pela forma típica da sociedade de classes, o capitalismo. E este pólo, na opinião de Lukács, será melhor desenvolvido



no gênero romance, forma literária típica da sociedade burguesa. É no romance que as contradições específicas da burguesia têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico (particular). As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero. As idéias lukacsianas acreditam que a poesia dos poemas homéricos repousa essencialmente sobre a ausência relativa de divisão social do trabalho: os heróis homéricos vivem e agem num mundo no qual os objetos possuem a poesia da novidade e do inédito.

O conhecimento correto das bases sociais dessas duas formas (poesia épica clássica e romance) só se torna viável a partir do conhecimento de sua essência e particularidade. Ambas têm uma determinação em comum: a figuração narrativa de uma ação, porque somente através dela é possível exprimir a essência oculta do homem, de forma sensível.

A teoria do romance pensada por Lukács vê que os grandes romancistas esforçam-se por inventar uma ação que seja típica (particular) do seu tempo e, para suporte desta ação, escolhem um homem que possa revestir-se dos traços típicos da classe; homem cujas ações refletem as contradições instaladas no interior do sistema capitalista. A importância da forma na concepção lukacsiana tem dobras insofismáveis que constituem manifestação literária do gênero romance e a particularidade do seu tempo histórico, pois, para ele, um marxista só poderia analisar um gênero literário de forma sistemática e histórica.



Em um de seus importantes ensaios escritos em Moscou, Lukács aprofunda sua preocupação com a forma romanesca (pois já havia publicado em livro *A teoria do romance*, 1920) ao denunciar que quanto mais a luta de classes entre a burguesia e o proletariado tornava-se abertamente o centro de todos os acontecimentos sociais, tanto mais ela desaparecia da literatura burguesa; que quanto mais os escritores, consciente ou inconscientemente, evitassem a questão fundamental da sua época, mais a sua forma de representação era compelida a transformar-se em algo marginal. Para ele, o estilo do romance burguês tornava-se cada vez mais dominado pelo falso dilema do subjetivismo esvaziado de conteúdo e da objetividade artificialmente inflada. Lukács defende a tese de que o romancista deveria representar a sociedade como um processo evolutivo e não como um mundo fixo e conclusivo, centralizado em um “herói positivo” em combate idealista, animado por uma ideologia subjetivista contra o capitalismo como sendo conclusivo, como “destino”. Nesse ponto, o teórico apresenta como exemplo o romance do Romantismo.

A forma romanesca não seria o desenvolvimento de elementos da epopéia no romance e nem a renovação estilizante formal da velha epopéia, nem do seu conteúdo: trata-se de um resultado orgânico e necessário do desenvolvimento do ser social, da sociedade sem classes que ele acreditava estar em vias de constituir-se. Para ele, a classe operária estava às vésperas de cumprir totalmente com a tarefa grandiosa que consistiria em superar os



vestígios do capitalismo na economia e na consciência da humanidade. Segundo o pensador, este combate é que amadurece os elementos épicos: ele desperta, nas massas mais amplas, energias até então deformadas ou adormecidas, forjando nelas homens de valor, conduzindo-os à ação que revela todas as qualidades que eles mesmos ignoram, tornando-os dirigentes destas massas.

Congrega-se, dessa forma, humanismo e representação artística. O particular como categoria estética envolve o mundo interno e externo, mundo do homem, da humanidade: as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo são signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana. Apenas assumindo a particularidade como ponto central do reflexo estético da realidade, pode-se estar em condições de explicar a unidade dialética específica entre fator subjetivo e fator objetivo como princípio animador da realidade menos fragmentada.

As idéias lukacsianas voltam-se, assim, para uma certeza indiscutível: para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva a concretização do reflexo da realidade refletida. Esse caminho será possível somente pelos recursos da forma estética, pelas fendas que ela tem a força de abrir através do movimento da significação interpretativa, promovendo o trabalho histórico dos sentidos e a identidade dos sujeitos, instalados no jogo entre censura e resistência cujos sentidos trabalham na mesma região, porque na



reprodução do discurso da censura já haverá o deslocamento para os sentidos não ditos, mas possíveis. Na concepção de Lukács, uma obra de arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte. Para a ciência, seria legítimo, por exemplo, estudar as leis gerais comuns (universalidade) de uma formação econômica (e mesmo de outras formações); para qualquer obra de arte, ao contrário, o objeto imediato da representação só poderia ser, sempre, uma determinada (particularidade) etapa concreta. Para este símbolo de linguagem-resistência, essa verdade indubitável ficou na obscuridade durante muito tempo, pela teoria idealista do “humano universal” como matéria de arte; uma inversão salutar só foi possível com o aparecimento do materialismo histórico, que restituiu à arte, no nível da teoria, a realidade de sua efetiva função.

Apesar de sua profunda lealdade pelas idéias de Marx, o pensador húngaro, com a coragem que lhe era peculiar, censurou com severidade certas deformações do marxismo vulgar, que identificava imediatamente a gênese social da arte com a essência, chegando por vezes a conclusões absurdas, como por exemplo, à crença de que, na sociedade sem classes, as grandes obras de arte criadas nas sociedades classistas cessariam de ser apreciadas. Para ele, esse modo estreito e deformado de ver os problemas só



pode surgir quando não se leva em conta a “teoria do reflexo” e quando se concebe a arte mera expressão de uma determinada posição na luta de classes. Na *Estética*, de seus últimos anos, Lukács reconhece o paradoxo da arte, o valor por si mesmo e, contudo, inscrito na história.

É evidente que a eficácia social e humanista da arte não deve consistir apenas numa embriaguez da receptividade direta. Esta eficácia tem um *antes* e um *depois*; um dos principais erros praticados pela maioria dos teóricos idealistas da estética é o de isolar esta eficácia imediatamente artística da vida global do sujeito receptivo. Nenhum homem se torna diretamente outro homem no prazer artístico e através dele. O enriquecimento que pode ser obtido neste caso é exclusivamente o da sua personalidade e nem sempre. Mas tal personalidade é determinada (particularizada) em um sentido classista, nacional, histórico, sendo, também, uma vazia ilusão de alguns estetas a convicção de que exista um só homem sequer que receba com *tabula rasa* espiritual uma obra de arte. Não, todas as suas experiências precedentes, que vivem nele sobre base de sua determinação (particularidade) social, permanecem operantes mesmo durante o prazer estético.

A eficácia da grande arte consiste precisamente no fato de que o novo, o original, o significativo obtêm vitória sobre as velhas experiências do sujeito receptivo, manifestando a ampliação dos sentidos através do



aprofundamento das experiências que são causadas pelo mundo representado da obra.

Enquanto a ciência descobre nas suas leis a realidade objetiva independente da consciência, a arte opera diretamente sobre o sujeito humano; o reflexo da realidade objetiva, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio com o social e com a natureza, sendo um elemento de mediação, ainda que indispensável, é um meio para provocar o crescimento do sujeito, despertando a autoconsciência humana e propiciando uma relação mais rica e mais profunda com o mundo exterior, autoconsciência desse homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade. É importante observar que a autoconsciência só se efetiva através da obra de arte, se passar pela via indireta do reflexo científico da realidade; basta lembrar, por exemplo, os efeitos que tiveram as descobertas científicas de Copérnico e Darwin sobre a substância e sobre a forma da autoconsciência dos homens, ou os conhecimentos econômicos e históricos revelados por Marx e Lênin, responsáveis por uma consciência social e nacional. Lukács reflete sobre o tema:



A polarização das funções da ciência e da arte na vida e no desenvolvimento da humanidade, a polarização da consciência e da autoconsciência, não é mais do que uma dedução, um resumo de todas as determinações específicas que se podem extrair – com o auxílio de nossa teoria sobre a categoria da particularidade no reflexo estético – do exame atento dos fenômenos artísticos. (LUKÁCS, 1981:203)

No plano da autoconsciência há sempre uma atuação profícua do silêncio-memória, do trabalho que o tempo, elemento fertilizador de significações, promove na consciência do homem.

2.1 – A linguagem-resistência de Lukács e os problemas do reflexo na vida cotidiana.

Ao pensar a sua *Estética*, Lukács denuncia seu incômodo pela falta de investigações prévias sobre os reflexos da vida cotidiana nos estudos científicos e artísticos. Ele afirma que, até aquele momento, a teoria do conhecimento havia se ocupado muito pouco do pensamento vulgar cotidiano. Isto é tão verdade que as ciências não naturais, não exatas – como as históricas, por exemplo, não têm sido submetidas, a não ser tardiamente, a uma análise epistemológica. E tal análise ocorreu por caminhos de regra geral, de maneira que a conseqüência de sua tendência irracionalista (idealista) mais confundiu que esclareceu.



A acentuação abstrata da diversidade entre a vida estética e a ciência foi objeto das investigações sobre a particularidade e o reflexo estético da realidade. Em questões como esta, o pensamento metafísico sempre pôs obstáculos insuperáveis, pois o “sim” ou o “não” negam o conhecimento de transições passageiras, que, sem embargo, apresentam-se como problemas a resolver, tanto no curso da vida prática quanto no estudo dos períodos de origens histórico-sociais da arte. Do ponto de vista mais geral, os reflexos científico e estético da realidade objetiva seriam formas de reflexo que se têm constituído e diferenciado, e que têm na vida real seu fundamento e sua consumação. Essa particularidade se constituiria, precisamente, na direção que exige o cumprimento cada vez mais preciso e completo de sua função social. Nessa depuração, surgida relativamente tarde, repouso da generalidade científica ou estética, constituem-se dois pólos do reflexo geral da realidade objetiva. O ponto médio fecundo entre esses dois pólos é o reflexo da realidade própria da vida cotidiana, é a mesma realidade objetiva, não só em seus conteúdos, em suas formas e em suas categorias, singularidade, particularidade, universalidade. A concepção dialética no interior do materialismo insiste na unidade conteudística e formal do mundo refletido, mas, por outro lado, destaca o caráter não-mecânico e não-fotográfico do reflexo – ele é a atividade que se impõe ao sujeito (condicionamentos sociais, movidos pelo desenvolvimento das forças produtivas, questões problemáticas modificadas pelas transformações das



relações de produção) quando ele constrói concretamente o mundo do reflexo, modificando a natureza.

Refletindo sobre as categorias e o seu caráter peculiar como reflexo da realidade objetiva, Lukács postula:

No interior da comunidade de conteúdo e forma, são comuns as categorias de singularidade, particularidade e universalidade. E não apenas em sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também – para dizê-lo em forma bastante geral – no fato de que todas as categorias estão entre si, objetivamente, numa constante relação dialética, convertendo-se constantemente uma na outra: e no fato de que, objetivamente, o movimento ininterrupto do processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. No interior deste último movimento é que consegue se expressar o caráter peculiar do reflexo estético. De fato, enquanto no conhecimento teórico este movimento de dupla direção vai realmente de um extremo a outro, tendo o termo intermediário, a particularidade, uma função mediadora em ambos os casos, no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto do recolhimento para o qual os movimentos convergem. Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa) bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e, em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo. Tal como gnosiológico, o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e de formas. (*Introdução a uma estética marxista*, 1968:161)

O pensador faz uma reflexão curiosa a respeito das evoluções da realidade objetiva e seus reflexos nas categorias estéticas: uma autêntica criação artística, onde a particularidade tenha sido elaborada de forma excelente em determinada etapa do desenvolvimento, ela conserva a sua validade artística mesmo que seus elementos estruturais já tenham sido superados no curso da evolução; além disso, a “etapa superior” serve-se

desta peculiaridade do reflexo estético: embora não dê continuidade imediata à precedente (como normalmente acontece com a ciência), utiliza os procedimentos artísticos acumulados da “etapa de baixo”, mas sempre recomeçando do início, como se tudo tivesse de ser criado pela primeira vez. Lê-se, em Lukács, ao permear sua visão marxista da arte, a preocupação com a sobrevivência pela palavra, sua percepção do livro escrito como arma e grito da sentinela.

2.2 – As boas saídas para a verdade artística da forma e os reflexos da realidade objetiva, ontem e hoje

Além de refletir a realidade objetiva de Cervantes, a narrativa de *Dom Quixote de la Mancha*, o *Cavaleiro da Triste Figura*, resgata reflexos de outras realidades objetivas, acumuladas na formação da autoconsciência do homem de muitas lutas e do criador consciente Cervantes, convicto da necessidade de buscar certas particularidades do cotidiano do seu tempo e transformá-las em matéria artística.

Tal matéria conterá a singularidade (pessoalidade, experiências vividas) do homem Miguel de Cervantes e será reduto também da universalidade, porque, leitores, de qualquer lugar do mundo e em qualquer época, inclusive nos dias de hoje, receberão a narrativa do grande escritor



do passado em processo de imanência com o seu próprio tempo, embora reconhecendo as diferenças de tempo e espaço.

Se Cervantes tivesse construído sua narrativa a partir de suas próprias experiências, de certos aspectos curiosos de sua época, ou feito denúncias voltadas para os abusos do poder, para as injustiças sociais, para o artificialismo do mundo da nobreza, ele não teria construído a obra magistral que construiu, pois teria permanecido na categoria da singularidade (pessoalidade) e a modulação de sentidos, gerada pelas formas de silêncio estabelecidas pelo ponto médio fecundo dos reflexos do cotidiano histórico, estaria reduzida. *Dom Quixote de la Mancha* poderia ser um livro bem escrito, agradável como leitura, por estar construído em linguagem bem elaborada, mas não teria fôlego suficiente, nem pernas para dar passos mais largos para atingir a universalidade. Mas Cervantes optou pela particularidade para criar sua peça literária: buscou no mundo subjetivo essencial um Cavaleiro da Triste Figura para desenvolver o seu processo de criação; e em narrativa dentro de narrativa, o autor particulariza a forma e o conteúdo, buscando instaurar verossimilhança tanto no plano da narração como no plano do personagem Dom Quixote, particularizado em clima de realismo fantástico. Para pensar o seu tempo no sistema de categorias do reflexo estético, Cervantes criou um Cavaleiro que acredita lutar com moinhos, um Cavaleiro que sonha com um mundo de justiça e



liberdade. Mas este Cavaleiro existe? Ou é invenção? Os manuscritos que testemunham sua passagem pelo mundo são dignos de confiança?

Como se pode observar, a escolha da categoria da particularidade para a construção formal já determina, também, a particularidade do conteúdo da obra *Dom Quixote*. Lukács reconhece que Cervantes através de uma:

[...] concepção cômica, determina sua decisiva tomada de posição na luta entre feudalismo moribundo e mundo burguês nascente, permitindo à comicidade da representação desenvolver-se sem distúrbios até a destruição humana do que está superado, mas permitindo, ao mesmo tempo, que a integridade humana subjetiva de Dom Quixote, sua pureza, sua coragem, sua retidão, surjam claramente, ao ponto de aflorar o trágico, em contraposição à intensa inferioridade moral do mundo real, o qual, por histórica necessidade, rechaça o seu mundo fantástico e o dissolve em risos. (LUKÁCS, 1968:240)

Lukács acredita que a razão decisiva para que a obra de Cervantes não envelheça, conservando uma eficácia permanente, enquanto outras envelhecem, reside em que *Dom Quixote* capta as orientações e as proporções essenciais do desenvolvimento histórico, ao passo que outras não o conseguem. Embora não se refira explicitamente ao silêncio da linguagem, o hábil pensador húngaro concebe, com suas reflexões sobre a estética marxista, autoridade de conteúdo vital pelas reservas disponíveis de silêncio.

Embora o materialismo dialético e histórico dêem prioridade ao conteúdo, não consideram estéril a investigação que privilegia a forma. Não

se deve esquecer de que o particular é o elemento organizador; é o ângulo que determina o que no mundo formado na obra, foi ressaltado, o que foi negligenciado, o que foi eliminado – traços e momentos da realidade artisticamente refletida que se tornam elementos construtivos da obra de arte. Lukács, principalmente, pensa assim:

[...] a forma artística é a forma de um conteúdo determinado; por isso, não permite uma generalização fora daquela particularidade que a cada passo é por ela estabelecida. A particularidade como categoria central da estética, por um lado, determina uma universalização da pura singularidade imediata aos fenômenos da vida, mas, por outro, supera em si toda universalidade; uma universalidade não superada, que transcende a particularidade, destruiria a unidade artística da obra. (LUKÁCS, 1968: 189)

A análise do particular encaminha-nos para um ponto central responsável pela organização da criação estética, além de desvendar os traços específicos essenciais do reflexo estético da realidade. Esse meio organizador é diverso de acordo com o período, com o gênero, com o estilo, com a personalidade etc. Portanto, uma técnica só é fecunda e progressista, em sentido artístico, quando favorece o florescimento próprio desta particularidade. Lukács considera importante reforçar que os problemas da evolução *técnica artística* são determinados pelo desenvolvimento social, embora os condicionamentos sociais sejam, às vezes, hostis à arte e até criem circunstâncias para obstaculizar e confundir o fato estético. Ele lembra o Renascimento e a reciprocidade da tendência geral da época,

sobretudo entre técnica científica e técnica artística, o que proporcionou à arte atingir alturas inesperadas; e lembra o seu tempo, atingido por conflitos incessantes, levando até artistas respeitáveis a situações trágicas, como é o caso da influência da “psicologia profunda” na literatura e do “pontilhismo” na pintura, influência que foge das relações sociais.

A compreensão desse fato habitual na práxis artística seria dificultada pelas concepções idealistas da personalidade humana, onde a particularidade individual imediata revela-se como única realidade empírica, ao passo que todas as forças que tendem a elevá-la são convertidas em algo transcendente com relação ao sujeito, além de transcendências religiosas ou mágicas. O racionalismo seria uma direta capitulação “covarde e vergonhosa” diante das necessidades objetivas da sociedade capitalista e a concepção idealista, o protesto contra elas, mas igualmente impotente, pobre de pensamento e deformadora da realidade objetiva. Nos dois pólos, há processo de silenciamento de uma forma ou de outra. Quando Flaubert traz ao conhecimento da sociedade francesa do Século XIX, o seu romance *Madame Bovary* (1853), a indignação, movida por preconceitos arraigados da falsa moral burguesa, envolvida com literatura de entretenimento, desfigura a face dos ofendidos que se vêem desnudados perante o surpreendente espelho constituído pelas páginas do livro. Literalmente, levantaram-se para silenciá-lo em rumoroso processo. Já certos autores, quando se encontram aturdidos e descontentes durante um



regime político totalitarista, fogem dos reflexos da realidade como fonte de representação artística e buscam uma interiorização que costuma cair na degradação da esterilidade.

Entende-se que Lukács não concorda com a literatura que levanta bandeira político- partidária: o partidarismo na arte, para ele, seria uma tomada de posição, concreta ao máximo, diante de problemas e tendências da vida cotidiana, manifestando-se em representação de detalhes. Sabe-se que até há pouco tempo, a teoria do conhecimento quase não se ocupava do pensamento vulgar cotidiano, daí as restrições de críticos conservadores a romances como *Madame Bovary* (França), *O crime do Padre Amaro* (Portugal), *O Bom Crioulo* (Brasil), realizações polêmicas, que refletem artisticamente uma realidade sem máscara.

A recusa da teoria do reflexo pelo idealismo filosófico da idade moderna, fundamento da deformação dos problemas existentes em uma determinada sociedade, vê o reflexo da realidade objetiva como uma fotocópia mecânica da realidade, por lhe faltar fundamentação e análise, pois tal reflexo não é simples, nem imediato, nem total, mas, sim, o processo de uma série de abstrações, construção de conceitos, de leis, etc. que compõem a autoconsciência do homem, em detrimento de seu passado, do presente em que vive e do que há de vir.

Em sutil processo de silenciamento, os dogmas da reflexão burguesa sobre a arte identificam o realismo com o naturalismo, muitas vezes de uma



forma ingênua e declaratória, porém, com algumas exceções, com a intenção de evitar, através do fantasma do determinismo naturalista, toda investigação concreta da arte como reflexo da realidade.

A categoria da particularidade (reflexão de destaque de Lukács) traz, em seu ventre, o singular e o universal os quais surgem na obra de arte como objetividade unitária, onde não haverá distinção, pelo contrário, um vínculo inalienável, entre as leis da vida às formas fenomênicas imediatas desta.

A *Teoria do romance* lembra que, no período de emergência da sociedade burguesa, a luta dos grandes romancistas deste período, como Rabelais e Cervantes, dirige-se primariamente contra a servilização medieval do homem. Os ideais da sociedade burguesa ainda nascente (liberdade individual, por exemplo) trazem ainda o sublime como saída, invólucro de uma ilusão explicável historicamente. Mas as contradições dessa sociedade, a “prosa” da vida já começam a criar corpo. Grandes escritores, Cervantes, em particular, lutam com força dupla: contra a antiga e a nova degradação do homem. A particularidade estilística recairá em um realismo fantástico eficiente e bem-humorado, realismo de detalhes, penetração de elementos plebeus nos motivos de forma e de conteúdo retomados da Idade Média. Forma audaciosa, onde a ação e os caracteres ultrapassam o realismo habitual ao atingir o fantástico, contudo, cuidando



da conservação da verdade social interior da realidade exposta, reconhecida pela maioria.

O mesmo tipo de reação pôde ser vista nos tempos atuais, aqui no Brasil, com escritores que, inconformados com a ditadura militar, escolheram a particularidade formal de um realismo alegórico. José J. Veiga é uma boa lembrança em *A hora dos ruminantes*, romance de 1966. Sem a forma-resistência do tipo de realismo que desenvolveu, teria sido impossível explorar o conteúdo que abordou sem ser massacrado moralmente e, muitas vezes, literalmente, pela censura imposta pelos generais.

Manarareima, a pequena cidade interiorana, nasce sob espesso véu de neblina, para que seja um lugar mítico, isto é, um lugar de qualquer um, meu e do outro, aqui ou lá, tanto faz, um espaço particular que abraça o singular e o universal: microcosmo em travessia para o macrocosmo. Certo dia, Manarareima acorda com o tilintar de um silêncio amedrontador, que causa estranheza: o que é que se aproxima dos manareirenses?

Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalhada e pendura panos por toda parte, em desordem; e aqueles já acamparam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. Também cigano não usa ter cachorros, e aqueles tinham, de longe se via os bichos bodejando no capim, dando pulos e bocadas no ar, se perseguindo entre as barracas, espanando o ar com o rabo,

alegres da vida, enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (VEIGA, 1974:16)

Os estranhos estavam acampados ali perto e Manarareima esperava *impaciente*. Durante todo o desenvolvimento do processo narracional, a pequena cidade é vestida com roupas próprias dos homens: *Manarareima vai sofrer a noite; Manarareima foi dormir pensando nos vizinhos esquivos e fazendo planos para tratar com eles quando chegasse a ocasião; Se aqueles homens eram como Balduino estava contando, empanturrados e atrevidos, Manarareima ainda ia ter muita dor de cabeça com eles*. Há uma representatividade humana do lugar, do espaço físico que será invadido, primeiramente, por cães, *o derrame de cachorros*, e vinham de todos os lados. Manarareima era o palco armado para aqueles demônios:

Até os pássaros, percebendo alguma coisa no ar, retiraram-se prudentes para os galhos mais altos das árvores. Borboletas inocentes enfeitavam as margens do rego, e ali morreriam em poucos minutos pisadas, mordidas, desmanchadas como flores depois de ventania. (VEIGA, 1974:54)

Há uma linguagem de resistência, principalmente, devido ao recurso formal escolhido pelo autor, para desviar a atenção dos censores, que, nem sempre, apresentavam habilidade para interpretar textos. Se compreendiam, deixavam passar, porque sabiam que os leitores, em sua maioria, agradariam do livro pelo seu estranhamento, mas não chegariam a

interpretações de cunho político. Diriam mais que aquele autor era “um tanto pirado”, que estava sem assunto, e, por isso, dava margem à sua imaginação fértil inventando aquela história “maluca”, imagine, uma cidade ser totalmente invadida por cachorros, inumeráveis, e depois dos cachorros, os bois.

Sim, depois do incômodo terrível dos cães, vieram os ruminantes. Manarareima estava asfíxiada, faltava o ar para uma respiração normal; faltava o espaço para os movimentos necessários exigidos pelo corpo; faltava a convivência com os vizinhos, porque os bois, pior do que os cães, por que de maior porte, invadiram tudo e as pessoas ficaram quase sitiadas em suas casas, sentindo-se dormentes, sem forças para reagir, semimortas. As coisas não ficavam piores, porque os meninos salvavam um pouco a situação:

Se não fosse a diligência dos meninos, que inventaram um jeito de andar por cima dos bois, as famílias teriam ficado sitiadas em casa, sem meios de comunicação com parentes e amigos. Descalços e munidos de uma vara tendo numa ponta uma plaquinha acolchoada, os meninos subiam numa janela, daí passavam para o lombo de um boi, e utilizando a vara como escora iam navegando por cima deles, transmitindo e recebendo recados e encomendas, apostando corridas uns com os outros. De vez em quando um menino pisava em falso, ou o boi se mexia ao ser pisado, e lá ia o menino para o fundo. Alguns conseguiam engatinhar por entre o crivo de patas, sujando-se nas bozerras, molhando-se nas poças de urina, sangrando as mãos e os joelhos nas pedrinhas do chão até alcançarem o abrigo de uma vala ou os degraus de um portal; mas muitos se desorientaram, perderam o rumo, caíram no choro, assustaram os bois e acabaram esmagados por aquelas mãos-de-pilão de muitas arrobas de peso. (VEIGA, 1974:117)

O fragmento está envolvido pelo “discurso da resistência” (denominação de Orlandi). Os meninos são mais livres, pois não têm a contaminação virulenta da auto-censura, como têm os adultos, portanto, o silêncio do não-dito, através do poder dizer, denuncia e clama por direitos institucionalizados e tomados pela agressão dos opressores. A forma particular do realismo revestido de alegoria que estrutura a narrativa de *A hora dos ruminantes* conquista a oportunidade de desenvolver o reflexo da realidade objetiva, ou seja, a realidade de um povo oprimido ideologicamente, sem pagar o preço do crivo da censura. Depois do sufoco da ditadura, já com a abertura política, José J. Veiga declarou, em 1982, em entrevista à revista *Veja* e ao jornal *O Popular* (Goiânia), que *A hora dos ruminantes* foi o primeiro desabafo depois de 1964: “Mas eu ainda estava até otimista, achava que a situação não poderia durar, porque era totalmente artificial. Não melhorou nada e então veio *Sombras de Reis Barbudos*. Neste livro, a única saída foi as pessoas voarem por cima dos muros. Estava tudo fechado. Se não pensassem que estavam voando, ficariam malucas”. Em *O Popular*, o entrevistador perguntou: “Por que o senhor, em *A hora dos ruminantes*, finaliza a história com a retirada dos ruminantes, se os militares não deixaram o governo?” E o autor respondeu que foi a maneira que encontrou de “mandar um recadinho” que lugar de general é no quartel.

Os ruminantes se retiraram, mas ficaram os detritos espalhados por todos os cantos de Manarareima: muito trabalho teria de ser desenvolvido pelos manareirenses, trabalho árduo e persistente:

Quanto tempo levaria o sol para endurecer aquele godó depois que passasse a chuva, chuvinha de moenda que não dava para lavar a obra dos bois? E mesmo que o sol secasse tudo, por muito tempo ainda ficaria a poeira fina, moída pelos cascos dos animais e levantada pelo vento, lembrança amarga dos tristes dias passados. Com aquela poeira se imiscuindo por toda parte, Manarareima custaria muito a voltar ao que era, se voltasse. (VEIGA, 1974: 134/135)

O narrador, através de linguagem que se aproxima da poética, desenvolve um discurso de resistência que diz muito mais do que está exposto, um discurso que condena a força bruta repressora de liberdades e prevê um tempo difícil de conquista para restaurá-las. Aos poucos, iriam acertando os ponteiros dos relógios: as horas voltariam, *todas elas, as boas, as más, como deve ser.*

2.2.1 – Lukács: a categoria da particularidade como campo de forças entre universal e singular e um brasileiro do Nordeste

Graciliano Ramos, nascido e criado no Nordeste do Brasil, no Estado de Alagoas, ouviu e viveu experiências voltadas para o grande drama da seca e dos fugitivos dela, voltadas para o terrível drama social enfrentado

pelo sertanejo nordestino. O escritor Graciliano Ramos contém em suas bases o homem Graciliano Ramos com toda a somatória de reflexos da realidade objetiva do passado (Velho) e do presente (Novo) compondo a autoconsciência do cidadão, e, conseqüentemente, a do artista. Ao criar Fabiano, personagem do romance *Vidas secas*, o escritor privilegia a particularidade, conforme Lukács, categoria que permitirá a invenção, mesmo que, para desenvolver tal processo, seja necessário recorrer à categoria da singularidade (pessoalidade), ou seja, recorrer às experiências de vida, ao talento e ao desenvolvimento intelectual do ilustre alagoano.

No *Vidas secas*, há uma tensão (dado existencial primário) entre o escritor e a sociedade; há existência de homologias entre a estrutura social em que se insere o seu autor, que se apresenta como relacionamento do autor com o mundo objetivo, de que depende, e com o mundo estético, que lhe é dado construir. Graciliano faz um realismo muito crítico, norteador-se por um coerente sentimento de rejeição que adviria do contato do homem com a natureza ou com o próximo. Ao desenvolver sua criação sob o signo dialético do conflito, o autor compõe uma série de romances cuja descontinuidade é sintoma de um espírito pronto para a indagação, para o problema, para a fratura.

Esse realismo faz com que ele crie o “herói” que não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo (Fabiano, Paulo Honório, Luís da Silva); nesse processo, o hábil escritor consegue superar, na construção dos



protagonistas, o estágio no qual seguem caminhos opostos o painel da sociedade e a sondagem moral. Com tal feito, Graciliano descarta a priorização da categoria da singularidade, o que faz soar destoante e sem consistência a placa de regionalismo que alguns costumam dar a romances como *São Bernardo e Vidas Secas*.

Uma ampliação de sentidos pode construir em *Vidas secas* uma trajetória lukacsiana às avessas: a de seu “herói” constituir-se de uma família de retirantes, cuja singularidade é ser de migração, em busca da sobrevivência. A universalidade seria da competência da eterna busca humana de um lugar mais justo, aprazível, sem humilhações e desonras; quanto à particularidade, haveria uma dissolução da unidade familiar, pois cada componente da família de retirantes tem a sua história independente.

Explicando as categorias postuladas por Lukács no romance *Vidas secas* (1938), é possível reconhecer a singularidade na particularidade e a universalidade na particularidade: Graciliano Ramos era nordestino, presenciou a realidade da seca e dos retirantes, a paisagem seca, a linguagem seca do homem sertanejo, ele preferia o silêncio, era tímido com o verbo oral, preocupou-se com o social, com a humanidade: são singularidades dele (pessoalidade), mas Graciliano não é Fabiano, não é o “menino mais novo”, nem o “menino mais velho”, ele não é Sinhá Vitória – são todos criações dele (categoria da particularidade – reflexo da categoria estética). O romance *Vidas secas* tem tradução em várias partes do mundo:



um holandês, por exemplo, que nunca esteve no Nordeste do Brasil, que nunca viu um retirante sertanejo nem em fotografia, passa a conhecer Fabiano e o entende e se identifica com algum aspecto de sua história, e as dores de Fabiano passam a ser suas também: a categoria da particularidade processou a categoria da universalidade. *Vidas Secas* abre ao leitor o universo mental inadaptado e pobre de um homem, uma mulher, seus filhos, uma cadela e um papagaio tangidos pela seca e pela opressão dos que podem mandar: “o patrão”, “o soldado amarelo”, “o governo”.

Graciliano particulariza de forma magistral a construção do narrador que, na aparência gramatical do romance em terceira pessoa, se esconde por detrás das criaturas, deslocando o “eu” para a natureza do latifúndio, segunda natureza do Agreste.

Seria interessante, aqui, lembrar o contraste de Graciliano Ramos com José Lins do Rego. Este se entregava complacente, com menos conflito, ao desfilar das aparências e recordações; Graciliano via em cada personagem uma face angulosa de opressão e dor. Em José Lins do Rego, com algumas exceções, há conaturalidade entre o homem e o meio; em Graciliano, a matriz de cada obra é uma ruptura. Em muitos momentos, Lins do Rego dá prioridade à singularidade, à pessoalidade, sendo mesmo típico cronista regional em *Menino de Engenho*. A linguagem-resistência, de teor ideológico, predomina em Graciliano Ramos.



Vidas secas cai bem nos conceitos de Luckács, pois constitui o exemplo acabado de uma obra que consegue realizar a fusão entre o estético (forma) e o ideológico (conteúdo), desenvolvendo através da particularidade de um estilo os reflexos de uma realidade caótica, impossibilitada de atingir expressão em forma de linguagem, o que faz o discurso tornar-se seco, cortante, nominal e a fala, assim como a paisagem, é escassa, silenciosa, consciente de suas próprias limitações. Fabiano, Sinhá Vitória e os dois filhos (desprovidos de nome) fazem, do primeiro ao décimo terceiro capítulo, uma travessia silenciosa, tanto no sentido literal, porque o discurso de Sinhá Vitória não conta, por ser vazio, oco, semelhante ao do papagaio, como no sentido metafórico, responsável pela ampliação do discurso ideológico.

2.2.2 – A palavra faz?

Atribui-se ao som da linguagem função idêntica à imagem mítica, a mesma tendência para persistir. Também a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele próprio criada, mas se apresenta a ele como algo existente e significativo por direito próprio, como realidade objetiva. Ernst Cassirer, ao tratar sobre o mito e a linguagem afirma:

Tão logo a faísca haja saltado, tão logo a tensão e a emoção do momento tenham se descarregado na palavra ou na imagem mítica, enceta-se, em certa medida, uma peripécia do espírito; sua excitação, enquanto simples estado subjetivo, extinguiu-se, desabrochou na conformação do mito ou da linguagem. (Linguagem e Mito, 1972:55)

Inicia-se, aí, uma objetivação progressiva. À medida que o atuar próprio do homem se estende paulatinamente a espaços sempre mais amplos, e que se organiza dentro deste espaço, o mundo mítico e lingüístico atinge, também, uma organização progressiva, uma “articulação” cada vez mais definida. Imprescindível é não deixar de lado neste espaço, ou quem sabe melhor, nesta esfera, juntamente com o mundo mítico e lingüístico, a vida prática do homem, pois, desde as raízes, as deidades são concebidas de maneira puramente prática, como eficaz instrumento para as coisas com que o homem lida em sua vida cotidiana.

Pode-se perceber com isso, que, somente por meio de sua própria atividade e da progressiva diferenciação desta, o homem consegue alcançar devidamente a percepção da realidade objetiva, captando-a primeiro, não em conceitos lógicos, mas em imagens míticas claras e bem delineadas entre si. Neste caso, o desenvolvimento da linguagem parece ser a réplica do desenvolvimento do perceber e do pensar mítico.

Embora Fabiano fale muito pouco e grunhe em excesso para um ser humano, é difícil encontrar página em *Vidas secas* que não faça referência ao universo da linguagem, à preocupação com a palavra, que está no

princípio da Criação; que está no desenvolvimento espiritual do Homem, mas que não faz parte das treze quadras freqüentadas por aqueles vivos. O contraponto está com o detentor da Roda, com o seu Tomás da bolandeira, que sabia explicar com palavras e não grunhidos, ranger de dentes, resmungos, gestos desconexos ou palmas. Ele tem posse da Fortuna maior, que é a Palavra. Nada melhor do que este nome, Tomás (do aramaico através do grego) – “gêmeo”, que dá chance à variante Tomé (o apóstolo), também chamado Dídimos (“duplo”, “testículo”). Tomás é reproduzidor de palavras e “duplo” às avessas de Fabiano. Este, quando resolve contar histórias, faz barulho, não fala, como “pensa” Baleia:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgia uma dúvida. Fabiano modificara a história – e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. [...]. Baleia, imóvel, paciente, olhava os carvões e esperava que a família se recolhesse. Enfastiava-a o barulho que Fabiano fazia. (RAMOS, 1993: 68/69)

Fabiano ignora muita coisa, porque desconhece as palavras e tem consciência de tal desastre. E se envergonha, encolhe-se e emudece, devido a tal constatação. Enquanto aquelas criaturas anunciam suas presenças com o “chape-chape” de suas alpercatas batendo na “lama rachada”, seu Tomás da bolandeira anunciava-se com suas histórias, com suas definições e conceitos. Fabiano não é nem o aboio, o discurso vazio, porque não sabe

nem sequer “jogar conversa fora” como sinhá Vitória o sabe. Valendo-se do discurso indireto livre, forma, que de acordo com Bakhtin, tem a especificidade “de o herói e o autor exprimirem-se conjuntamente, de, nos limites de uma mesma e única construção, ouvirem-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes” (*Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, p.51), Graciliano Ramos opta por encurtar em bom tamanho a responsabilidade de voz de Fabiano:

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomás contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de sinhá Vitória, deitar-se na cama de varas. Por que vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deviam bulir com outros. (RAMOS, 1993: 34)

Com um precário domínio da linguagem, Fabiano sente seu discurso observado e julgado, contexto onde há sempre uma linguagem outra sombreando a linguagem que se apresenta como primeira. Há sempre o perigo do erro, da contravenção ameaçando o falar. O olhar de outra linguagem censurando o dizer. Isto se deve à presença de uma autoconsciência configurada na personagem: Fabiano representa a consciência que o sertanejo tem de sua situação de pobreza e dominação em que vive.

É possível, portanto, aceitar como pertinentes os conceitos de Fabiano sobre si mesmo, quando em conjunção com o narrador, diz ser “bicho”, um

“traste”, “uma coisa de fazenda”, a “bolandeira” ou uma “rês na fazenda alheia”. Para Fabiano, a linguagem é a Fortuna nunca conquistada, a fonte de energia, como pode ser comprovado no último quadro, Fuga, quando o sertanejo ri de forma descontraída e infantil (e tal acontecimento não se dá nos demais quadros), ao ouvir as histórias que sinhá Vitória conta enquanto fogem mais uma vez; ele estava tão encantado e com tanta energia com o calor das palavras da mulher que *não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de sinhá Vitória encantavam-no* (Ramos, 1993: 122).

Se a palavra é o princípio e Fabiano considera não ter o menor domínio sobre a mesma, torna-se evidente o processo de desumanização que legitima a ausência da voz identificadora do homem que pode opinar, que é livre para expressar suas reivindicações ou suas revoltas. O emprego da palavra, por Fabiano, constitui-se como apropriação indevida, como um ato ilícito. Essa particularidade da falta de linguagem seca aquelas vidas do estado de humano e as deposita na estrada estéril do círculo. Círculo silencioso de vozes dos viventes: vidas silenciosas e silenciadas. O silêncio da paisagem seca, dos rios vazios ausentes do rumorejo da água, das ossadas pontilhando com insistência os caminhos áridos, constitui posição mais de protagonista do que de coadjuvante na construção desse círculo de silêncio.



Ramos Ao se conhecer dois livros de memórias de Graciliano Ramos, *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (2vls.), 1953, situa-se na infância, que observava muito e pouco falava, devido ao excesso de autoridade dos pais, um silêncio incômodo, entremeado de insegurança e medo; e constata-se no adulto, que sofreu horrores no cárcere, a necessidade de absorção do silêncio-resistência. Os horrores de um regime totalitarista e opressor foram responsáveis pela criação de um João Valério, de um Luís da Silva, de um Paulo Honório, de um Fabiano, personagens que, de uma forma ou de outra, apresentam problemas com a imperícia no desempenho de emissor lingüístico: João Valério, que se considera um incompetente, tímido e ineficaz para concluir seu livro; Luís da Silva só consegue falar para si mesmo; Paulo Honório desce aos infernos, para conseguir, depois, contar a sua história, ou melhor, a de Madalena, sua mulher, que se submete a lavar os pés daquele homem brutal, o oposto do outro, enxugando-os com seus cabelos, alegorias que compõem o quadro do grande sacrifício culminado com o suicídio. Ela, que promovia o discurso impregnado pela justiça social, que combatia a desigualdade entre os homens, que não reconhecia a fundamentação da lei do mais forte; Fabiano é o nordestino que não tem o poder de se manifestar por meio da linguagem. Todos eles sofrem, de alguma forma, a escassez da palavra e rica produção do silêncio, do não-dito. Todos eles são determinados pela particularidade da relação opressor x oprimido, e pela desconfiança que a autoridade inspirava em Graciliano



Ramos. A racionalidade do escritor contribuiu para que a construção dos romances trouxesse, em boa medida, a consonância entre forma e conteúdo, conforme prega Lukács em sua teoria sobre o romance. O autor elegeu o caminho de formalização que compõe perfeita analogia com a matéria que trata, a ponto de constituir o discurso-seco, isto é, a narrativa cujo alvo é o silêncio, espaço onde os fortes destroem os fracos.

2.2.3 – A continuidade do diálogo de resistência: um tema para Mozart

Enquanto José J. Veiga estrutura seus romances, por época da ditadura, através de um realismo alegórico, outro goiano, Miguel Jorge, procura os trilhos do absurdo para criar *Avarmas* (1978), livro composto de treze narrativas envolvidas por denso estranhamento.

Avarmas já conduz no próprio título (Ave+Armas) o registro, na ordem da arte, da precária condição de ser do homem, atacado com ferocidade no que é fundamental para a sua realização do ponto de vista humano: a integridade psicológica. Nesse terrível diálogo entre a Ave, que necessita do espaço aberto para o vôo livre, e a arma, que conspira com o seu corte de violência, para a desintegração das asas, cria-se o cenário propício para o vôo cego de uma “ave asmática”.

O Homem-Ave concentra esforços sobre-humanos na tentativa de alçar o imprescindível vôo existencial quando, como indivíduo, preservaria

uma identidade plena; mas a Arma constituída de valores externos (políticos e sociais) desativa sem nenhuma cerimônia, descaradamente, o vôo-essência, gerando com tal procedimento um clima de instabilidade, medo, derrota, conseqüentemente, de alcance mortífero. Na verdade, seria o contraditório.

A metáfora desse clima de horror, onde o alçar do vôo (perseguição das conquistas pessoais) é desestruturado pelo impacto da explosão da Arma (forças externas), está presente, através de variações curiosas, nos treze contos construídos por Miguel Jorge.

Valendo-se da intertextualidade, o autor retoma a História Sagrada ao evidenciar o grande sacrificado da história, Jesus Cristo, que teve o vôo interrompido aos trinta e três anos. No primeiro conto do livro, “Décima Quarta Estação”, a via-crúcis, que hoje é palco de comércio, associa-se ao sangue derramado, ao grande sacrifício, às grandes perdas que o homem continua enfrentando. É o sangue das veias que se transforma em vinho. Neste conto, há um homem sacrificado devido aos seus ideais políticos. No transcurso da Via Sacra, desenvolve-se o jogo da alternância do ponto de vista da narrativa, responsável pelo processo dialógico entre o “eu” e o “tu”:

Primeira Estação (página preta), “eu”: *Eu não quero saber de outra coisa a não ser desta paz interior ou dessa revolta que vem e me foge e nem ao menos consigo segurá-la por muito tempo e eis aqui a minha imagem deflagrada e eis aí os gritos a turma as vozes a multidão em progressiva ira*

[...], (Miguel Jorge, 1978:19) Segunda Estação: *Sabes que o aparato marcial movimenta-se. O povo. As vozes.* (Miguel Jorge, 1978:20) Terceira Estação: *Queria voltar às minhas origens estar dentro do útero materno pelo menos era aquela posição que necessitava naquele momento [...].* (Miguel Jorge, 1978:20) Quarta Estação: *Tu irias sofrer mais ainda. Nem o rufar dos tambores, nem os açoites [...],* (Miguel Jorge, 1978:21). Se o homem se sente diluído em sua interioridade, é compreensível que ele se sinta inibido em assumir com categoria e constância o “eu”. Daí, este “eu” insustentável estar imbricado em outras consciências narrativas.

Todas as treze narrativas de *Avarmas* estão inseridas em código de repressão, reflexo de uma realidade assustadora, determinante que particulariza tempos obscuros vividos no Brasil, mas a sua leitura é atemporal e habita todos os espaços. A História está aí e não deixa margens a enganos. A Arma, desde o início da trajetória da humanidade, nunca enferrujou, nunca deu recesso às balas que levam o homem a labirintos insondáveis, complicados e complicadores; que destroçam o quando ele tenta conquistar sua plenitude de idéias; que o fazem sentir-se niilizado. Que o fazem sentir-se neutralizado pela engrenagem do processo de desumanização em que se encontra perdido em círculo: a primeira página do primeiro conto, “Décima Quarta Estação”, é preta e a primeira página do último conto, que tem o título do livro, “Avarmas”, também é preta. É o arremesso no escuro. É urgente tentar sair desse círculo sem variações,

mera repetição; é urgente buscar fórmulas novas para extrair este câncer, que é a falta de perspectivas de mudança, da vã espera.

Nessa ansiedade de reverter o quadro da desesperança, tudo é válido, mesmo que as conseqüências sejam desastrosas, tudo merece ser auscultado, já que não se tem nada a perder. Entronar-se em uma cadeira diante de um tabuleiro de jogo de xadrez, “um Mozart do xadrez”, no conto “Guerra no Tabuleiro”, oferecendo ao leitor a possibilidade de relacionar o enxadrista com Amadeus Mozart, gênio da arte musical, que pelo menos conseguiu deixar registrado em sua divina música os grandes abalos morais e existenciais por que o fizeram passar. A narrativa é circular: início e fim são iguais. O centro ou o corpo da narrativa é o ringue de competições. O tabuleiro de xadrez torna-se palco de dupla encenação: lance do jogador e, alegoricamente, lances do jogo da existência; começo e fim do jogo e começo e fim do conto se articulam no jogo de expectativas. A interpretação de planos, espaço-tempo, gera dinâmica movimentação, onde há um verdadeiro sincretismo de cenas exteriores, representadas pelas articulações do jogo, e, interiores, pensamentos tumultuados, emoções acuadas. O tabuleiro de xadrez é o seu carcereiro. Uma variedade de cárceres.

Refugiar-se ou estar preso em redes de enigmas, acarretando trancas intransponíveis, como no conto “Branco sobre Branco” onde as palavras secretas circulam em silêncio:



CHAVE
CHAVE
CHAVE
AVE

As asas estão presas e isso foge à lógica. O homem e a cela onde se encontra encerrado. Aqui, um outro torneio, não o do tabuleiro de xadrez, mas o diálogo dele com sua sombra, com o frio, com a fome, com a sede e com a nudez. E de repente as palavras que lembram “um animal amestrado”:

— Deve ser um quebra-cabeça. Querem que o decifre?

SATOR
AREPO
ROTAS
TSSRREEE
TRSSEE

De números eu sei. Palavras me perturbam. SATOR, AREPO, ROTAS, TSSRREEE, TRSSEE, não posso decifrá-las. (Miguel Jorge, 1978:117)

Da antiga e investigada frase latina, de origem desconhecida (possivelmente egípcia),

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, Miguel Jorge faz (factor) sua personagem destrancar o enigma, mas para subvertê-lo e não para decifrá-lo.

Decifrar para quê? Ou decifrar o quê? No fundo, serão apenas mais palavras, ou elas podem conter alguma esperança? A única coisa que ele sabe é que são elas sua única companhia, somente elas ainda conseguem mantê-lo desperto, vivo, apesar de chegarem ao ponto de zombar dele, que nem sequer tem mais voz e precisa de uma outra voz para narrá-lo: *Foram-se sua identidade e idade* (Miguel Jorge, 1978:121)

No conto em evidência, “Branco sobre Branco”, esta frase-silêncio já está anunciada na epígrafe, com a forma do círculo no quadrado:

“Para venir a lo que no sabes,
Hás de ir por donde no sabes,
Para venir a lo que no gustas,
Hás de ir por onde no gustas,
Para venir a lo que no posees,
Hás de ir por donde no posees,
Para venir a lo que no eres,
Hás de ir por donde no eres.”

(São João da Cruz)

Se se vai pelo caminho de *não-saber* onde se está, vai-se pelo caminho de *não-saber*. Assim, se realiza uma descoberta, trilhando o que não se sabe e passa, então, a *saber-se*, realizando uma viagem de ida e volta ou de volta e ida. Uma constante releitura inconclusa.

Versos lúdicos que têm possibilidades variadas de leitura: de cima para baixo; de baixo para cima; ou alternando um de cima e um de baixo ou vice-versa, preenchendo as experiências alquímicas, esotéricas e mágicas.

O quadrado mágico SATOR AREPO aparece em citações antigas, como na obra de Plínio, de acordo com *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990):

Esse quadrado mágico, citado na obra de Plínio (28, 20), e do qual se tem numerosos exemplares na Gália (são conhecidos exemplares mais recentes em caracteres hebreus), é formado por cinco letras dispostas em cinco linhas, de tal forma que podem ser lidas da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda e, verticalmente, de cima para baixo ou de baixo para cima, sem que a ordem, a natureza e o sentido das palavras sejam modificados. Isso seria, portanto, em princípio, um palíndromo, mais aperfeiçoado do que muitos outros. (1990: 756)

Instrumentos nascidos de ridículas trapanças ou autênticos objetos mágicos, a realidade histórica dos talismãs e amuletos se remonta desde o início da história do homem; une-se a ele e o acompanha através de religiões, sociedades e culturas. Jean Rivière, em *Amuletos, talismanes y pantáculos*, afirma:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Em Egito tinha um valor mágico y profilático reconocido. (1974: 169)

En los amuletos cristianos, una de las fórmulas mágicas que más éxito obtuvo, y cuyo interes sigue vigente, es la famosa frase:

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS

Esta fórmula, según la fundada opinión de G. de Jerphanion, se remonta al año 200 de nuestra era y estuvo muy en boga en los médios militares de entonces. Se la ha encontrado en Doura, sobre el Eufrates, en una habitación ue servía de oficina para los *actuarii* de las cohortes auxiliares, bajo la forma siguiente, pintada con tinta roja el muro:

ROTAS
OPERA
TENET
AREPO
SATOR

Em tempos atuais, o “Enigma de Sator” torna-se grandiosa metáfora do romance de Osman Lins, *Avalovara* (1974), geometria mágica e aspiralada do “lavourar do romance” (AREPO). O comerciante de Pompéia (200 a.C.), Publius Ubonius promete a liberdade ao seu criado Loreius.

Se este descobrir uma frase significativa e que possa, indiferentemente, ser lida da esquerda para a direita – e ao revés. Não só isto: sotopondo as palavras de que se componha, possa ser lida também na vertical, inicie-se a leitura do ângulo esquerdo superior ou do inferior direito. (1974: 23/24)

Preparam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem. (1974: 24)

Depois de muito pensar, o criado descobre que a palavra central, que servirá de sustentáculo às outras é TENET, palavra palíndroma, cujo significado é plural, pois se trata de um verbo que indica *possuir, sustentar ou conduzir*.

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-a ambígua. Aos contemporâneos de Loreius, porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido. Diz-se: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. E também se entende:

O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.

Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável. (1974: 32)

Para muitos pesquisadores, essa antiga frase tem poder encantatório. Em um deles, Matila C. Ghyka com o seu *Le nombre d'or* (um dos livros preferidos de Osman Lins), encontra-se a seguinte afirmação:

Sur un talisman d'amour, en cuivre (metal d'Aphrodite-Kypris), reproduit par Paracelse, on voit, en effet, Vénus avec un grand pentagramme au dessus de la tête. (Le fameux carré magique dont les cases sont occupées par les lettres du mystérieux

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS est déjà donné dans un traité sur les Femmes De Secretis Mulierum) attribué à Albert le Grand, comme un talisman efficace pour la séduction des vierges. (1959: 164/165)

O crítico e ensaísta José Fernandes, em sua pesquisa sobre *O poema visual: leitura do imaginário: (da Antigüidade ao século XX)* (1996), depois de investigar o poema “Ovo”, de Símbios de Rodes, volta sua atenção para “O enigma de Sator”, mas com o significado religioso: *Deus (SATOR) governa (TENET) o criado (ROTAS), a obra dos homens (OPERA) e os produtos da terra (AREPO = arado)*. (1996: 27) José Fernandes afirma:

[...] o quadrado implica a idéia de solidificação e até mesmo de estabilidade na perfeição. A criação, vista sob esta ótica, seria não somente a manifestação concreta de SATOR, Deus, mas mormente, o aprisionamento de sua perfeição, ou seja, a concretização da potência d'Aquele que tudo faz segundo as normas da proporção e da harmonia. Ao correlacionar-se com a plenitude e a simetria da forma, uma segunda versão se encaixa à religiosa: *Enquanto Sator ara a terra, eu laboro o poema*. É o palíndromo levado às últimas consequências, possibilitando comparar-se o labor do poeta com a criação de SATOR, caracterizada por incomum simetria. (1996: 28)

Qualquer uma das significações registradas acima servem de metáfora para a manifestação da gênese de *Avalovara*, pois O enigma de SATOR, pode-se dizer, desenvolve uma teoria matemática da Forma, cálculo possível para este romance que, conforme Antonio Candido, que faz o prefácio do livro, *o que desde logo prende em Avalovara é a poderosa*

coexistência da deliberação e da fantasia, do calculado e do imprevisto, tanto no plano quanto na execução de cada parte.(1974: 9)

Já Miguel Jorge desenvolve um diálogo de destroços, tanto com a famosa frase enigmática quanto com o Avalovara: o quadrado mágico e o círculo aspiralado são desconstruídos no conto “Branco sobre Branco”, porque a ação praticada por SATOR, seja a de “possuir”, a de “sustentar”, a de governar ou a de manter, representada pelo verbo TENET, está suprimida, silenciada, pois não se faz presente no quebra-cabeça. Em seu lugar, está TSSRREEE, que pode ser uma deturpação da palavra grega, TRÉO, em sua forma desusada de aoristo (pret. perf.) que significa “tremar”, de frio e de medo, mas, ao mesmo tempo, lembra o estrépito da metralhadora.

Silenciosas e sinistras, as palavras olhavam-no. SATOR, AREPO, ROTAS, TRSSEE. Buscando reconciliação tocou-as de sobre-leve, com cautela, juntando-as, experimentando-lhes o prazer. Dentre em breve suas mãos sangrariam e outras palavras mais terríveis formavam-se diante de seus olhos.

SATOR
TRRSSSE
ARETAS
PORAS
SATREEEE
BRUXON

As palavras novas são subversões de latejante silêncio, envolvidas, todas elas, com a semântica do medo e do horror: letras trocadas, repetidas desordenadamente, mas com fios de significação escondidos, secretos.

ARETAS (Aretés) é o pedido de ajuda, o socorro que não vem; PORAS é a pedra, o endurecimento; SATREEEE, armar e BRUXON, enforcar, devorar. Uma outra palavra surge: KARAFONE (cabeça+voz= idéias, pensamento). *Faço-a integrar-se no meio das outras.* Mas não consegue, porque o instrumento de construção, de lavrar a terra ou o texto está encravado em sua garganta: *AREPO me crava na garganta.*

E faz-se silêncio.

Tudo é válido, mesmo que seja tentar um retorno à proteção uterina, pelo processo de regressão, como no conto “Numa gota d’água”.

Quem é ele? Bicho? Sombra? É o ser humano neutralizado em sua identidade. Ele está em agonia, sente-se perdido até como forma humana, porque sabe que está só, que não pode confiar em ninguém, apesar da multidão curiosa que o observa. O “outro” diverte-se com a sua desgraça. De acordo com Camus, o terror compõe dois homens em um só, e com isso instaura o absurdo. Produz-se, portanto, o homem absurdo, que, quando se torna consciente, mais absurdo fica, por se considerar impotente para superar as circunstâncias em que está inserido, pois a verdadeira rebelião implica saber-se absurdo, saber-se incapaz. Camus reflete sobre o absurdo: *Se não crê, se nada tem sentido e se não podemos afirmar nenhum valor, tudo é possível e nada tem importância.*

O absurdo, longe de ser uma questão de verdades apreendidas, é antes uma situação caótica em que os valores diluídos no nada lançam o ser do

homem ao desespero, por estar destituído dos sustentáculos da existência. A narrativa do absurdo se caracteriza pela negação do humano do homem, na medida em que se suprime a sua liberdade e os valores imprescindíveis ao existir. No absurdo, as situações inusitadas (como é o caso de todos os contos de *Avarmas*), caracterizadas por ameaças ou extinção completa de identidade, geram o medo. Medo circular, imensurável.

Se o homem se encontra nesse estado de delírio, é mister que a construção do narrador faça parceria com tal contexto. Se o homem se sente diluído em sua interioridade, é lógico que se sinta inibido em assumir com categoria e constância o “eu” que lhe escapa levado por forças externas. Os destroços são evidentes. Silenciar é preciso. Mas são muitas as faces das vozes fazendo coro às vidas multifacetadas que compõem o canto mudo da Ave, pois, além de perder as asas, ela perde o poder do canto e do grito. E mesmo se houvesse canto, seria um réquiem, até quem sabe em dueto com Mozart. E como o réquiem contextualiza-se com os túmulos, talvez se tivesse o epitáfio que serve de epígrafe para o conto “Avarmas”, último conto do livro, mas que pode epigrafar os outros doze: “Estava só com a morte, só num lugar sem homens, molemente esmagado ao mesmo tempo pelo horror e pelo gosto de sangue”.(André Malraux)

O emprego significativo dos fonemas, imprimindo musicalidade, as frases curtas, inacabadas (às vezes, cortadas abruptamente pelo ponto final) e ofegantes registram o momento desintegrador da vida do Homem-Ave



que tenta alçar o vôo salutar, mas cuja concretização não ocupa nem o espaço onírico, pois é o terrível pesadelo que instala seus domínios no plano do texto, e não o castelo de sonhos mágicos que adoçam a problemática da existência. Num evidente esforço mimético, as narrativas de Miguel Jorge traduzem uma tendência para eliminar o narrador paulatinamente, além de todo o trabalho de transformação de seu papel, de modo a ir-se diferenciando o contar e o ser contado: e é nesse contexto que a narrativa se amplia.

A manipulação da técnica de construção do texto é desenvolvida com habilidade, impregnada de intenções fortalecedoras da construção tridimensional: narrador – narrativa – narratário. Em todos os treze contos de *Avarmas*, a construção da narrativa está comprometida com o fato narrado. O texto é comprometido com o corpo do texto. Um não absorve o outro, apenas se identificam; cada um com a sua individualidade, mas respeitando o outro, interpenetrando-se sem se confundirem.

A intimidade do autor de *Avarmas* com a linguagem não é, portanto, somente no campo da representação, é também no plano da invenção. Daí a vocação de Miguel Jorge para a criação poética. A sua linguagem, além de expor um universo, explora a própria potencialidade inerente à sua matéria.

O texto, o corpo do texto, o corpo do homem, momento terminal, medo visceral. É o cerco, a redoma, o círculo. As saídas lacradas, sem-saída. Para realidade tão cruel, não há outra alternativa na realidade do texto



a não ser o lacre, o não-dito do vôo cego e do canto mudo que constroem o fascínio do paradoxo em *Avarmas*. Com este livro, Miguel Jorge, autor que nasceu em Mato Grosso, mas goiano de muitas décadas, hidratado por uma cultura composta de misturas tradicional e moderna, rural e urbana, desenvolve, em sua literatura, uma narrativa de ficção espelhada nos reflexos da realidade, particularizada por um momento de crise política e social abonado pela ditadura militar da década de setenta do século passado.

Trata-se de uma construção movida pela particularidade, mas reconhecidamente armada de uma autoconsciência universal, que é aquela que leva o homem a defender o seu direito de se expressar livremente, sem a necessidade de códigos trancados com a chave do imaginário.

Para completar esta primeira parte, nada mais pertinente do que o romance, *Os novos*, de Luiz Vilela, escrito entre 1966 a 1968, e vindo a público em 1971. Como disse o crítico Fausto Cunha, pela época da publicação, trata-se de um dos mais contundentes livros da ficção brasileira contemporânea, “um momento em que o romance nacional tenta reerguer-se de suas bases frias, *Os novos* é uma lufada de calor”.

Esta “lufada de calor”, referendada pelo crítico, instala, principalmente, no processo de estruturação da linguagem, efetivando um texto curioso, rico em diálogos, ora ácidos, ora instigantes, ora reticentes entre o grupo de amigos que circulam entre os bares de Belo Horizonte e a universidade, onde alguns deles “dão aulas”. Suas discussões infatigáveis



desenvolvem várias faces do silenciamento, da linguagem resistência: muita conversa, às vezes ruidosa, risadas constantes, palavrões, erotismo e humor, sendo este último, de importância visceral para o clima de rebeldia que se infiltra pelo romance.

Em tempos passados, alguns setores de investigação social dirigiam o estudo do humor ao âmbito do não culto, mas a abertura intelectual em modernas concepções de cultura, para assumir a vida cotidiana como fonte de reflexão, como motivo de auscultação e como espelho seguro da memória individual e coletiva, tem possibilitado um novo olhar para que o recurso do humor seja aplicado em estudos inter e transdisciplinares que permitam ao estudioso entender (desde a filosofia, a semiologia, a psiquiatria, a lingüística, a literatura, a psicologia) como se opera o discurso humorístico, e o discurso do riso, como sua consequência.

Umberto Eco, seguindo as idéias de Pirandello, reafirma o humor como sentimento do oposto e o diferencia do cômico que assume a percepção do oposto. O humor traz em si um intenso sentido de simbolização e o efeito de dessacralizar o oficial, o tabu e o proibido, com a força de restabelecer o equilíbrio cultural de um povo.

Na construção criteriosa dos diálogos, em *Os novos*, Luiz Vilela utiliza personagens intelectualizadas que, ao som de risos e bolas de sinuca, encarnam juízos críticos, destronam o elemento censor, apegando-se ao disfarce das chacotas, das brincadeiras que parecem de mau gosto, que

podem passar a impressão de discurso vazio, ou, até mesmo irresponsável, regado a chope. É como se fosse possível pensar em um invólucro, construído com mosaicos de diálogos desconstrutivos e, aparentemente inúteis, que traz em seu interior a resistência do silêncio, construído pela ampliação dos sentidos:

Ricardo parou no pátio e ficou dançando como um cossaco, agachado, de mãos na cintura, encolhendo e jogando as pernas. Depois acabou de chegar perto da turma:

— Ê vidão, hem? Todo mundo na farra. Quantos cafezinhos vocês pediram? O meu está incluído?

— O seu? Eu pedi — contou Zé — mas disseram que hoje, como é o último dia de aula, eles não vendem café para bichas.

— Então quê que você ainda está fazendo aqui?

— Estava te esperando para avisar isso.

— E quem te avisou?

Agachou e jogou as pernas noutro passe de dança.

— Ricardo cada dia mais maluco — disse Nei.

— “Somos todos uns loucos” — disse Zé.

— Olá, bichas, bichinhas e bichonas — saudou Vitor.

— Malas, malinhas e maletas; bolsas, bolsinhas e sandálias japonesas. (VILELA, 1971: 92)

Ao mesmo tempo que estes rapazes constroem jogos e mais jogos de palavras, “jogando conversa fora”, ato deliberado para confundir, provocar e abrir espaço para outro tipo de diálogo, um diálogo que seria comprometedor, se não fosse o componente lúdico, e, se lúdico, dualista, do riso e do sério: afinal, se eles se dizem loucos e bêbados... existe até o que pode ser considerado refrão, “somos todos loucos”, e um deles, o Ricardo, chega a dizer:

— É preciso ser louco para enfrentar a loucura — justificou-se Ricardo, — Enlouquecei-vos! Essa é a palavra de ordem do Mundo de hoje, estou apenas seguindo-a. (VILELA, 1971:63)

É possível, portanto, que haja uma convivência tolerável com uma linguagem de resistência, como o caso de um contexto, onde todos estão em um conhecido bar de BH, encharcados de bebida, e o poeta, Vitor, que de acordo com o Nei, que conversa pouco, mais companheiro do silêncio, e o mais respeitado do grupo, é um poeta de talento, mas não consegue se controlar com a bebida. Vitor faz um verdadeiro discurso político, de língua de resistência, com enunciados interrompidos, aparentemente inacabados, mas completados, justamente, pelo que não foi dito, principalmente quando Nei se cala. A vivacidade dos diálogos lembra uma afirmação de Bakhtin, *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido* (1987):

Segundo Bakhtin, a língua, em sua “totalidade concreta, viva”, em seu uso real, tem o poder de ser dialógica. Essas relações não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face. Ao contrário, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. (FIORIN, 1997: 229)

Pode-se dizer, portanto, que a voz do Vitor, entrelaçada semanticamente pelas vozes de Nei, Zé, que estão presentes, embora nas linhas estivessem querendo fazer calar o amigo imprudente, nas entrelinhas,

com a censura ao amigo, estavam mesmo, reforçando o que ele dizia em gritos, para que todo o bar ouvisse:

Os dois iam levando-o, e ele continuava a falar, as pessoas olhando. De repente escapuliu e virou-se para as mesas:

— E vocês, vocês seus burguesinhos alienados: isso que vocês estão bebendo é o sangue do povo; mas o vosso riso não é bastante para apagar o choro de uma criança com fome; a paz de agora brevemente se apagará com a paz definitiva dos cemitérios, quando a marcha de milhares de pés descalços e o tambor dos corações repercutir em vossas cabeças forradas de chope e nicotina; o povo vencerá, porque o povo é forte, porque o povo é uma força viva, contra os cadáveres de vossas almas!

Nei e Zé puxavam-no, Vitor resistia:

— Não podem me impedir de falar, ninguém pode; se me prenderem, eu falarei no cárcere, se me torturarem, eu gritarei para as paredes, se cortarem minha voz, eu escreverei nem que seja com o meu sangue!

— Se você continuar assim, você vai ter esse sangue agora mesmo — disse Zé.

— Porra, me larguem, será que não posso falar? Não sou livre?! Quem pode tirar minha liberdade?

— Vamos lá pra fora — sussurrou Nei. — deixa esse pessoal, você acha que adianta falar pra eles? Olhe pra cara deles...

Vitor olhou: seu corpo oscilava. De repente virou-se e começou a andar.

— Tem razão, não adianta mesmo não. Vou pregar para as pedras. Se os homens não escutam, as pedras hão de escutar. Eu direi palavras tão fortes que as pedras se moverão! (VILELA, 1971: 49/50)

Quem está falando é um bêbado, um “maluco”: o que ele fala, portanto, não tem nenhum valor social, moral, ético, muito menos político. Um bando de loucos que não merece ser ouvido, que não merece nenhuma atenção! Seria perda de tempo! Mas, o autor, o leitor consciente, o grupo de novos sabem que a palavra do Vitor está perpassada pelas palavras de todos

eles: Nei, embora seja o mais lacônico, não quer dizer que seu discurso seja mais reduzido, pelo contrário; Zé, cuja linguagem, em muitos momentos, reflete o traço destruidor da autocensura (*Eu sei, mas eu fico puto é que vivo me revoltando por dentro e na prática não faço nada*); Martinha (que em momentos de altas discussões, às vezes apela para o discurso camuflado: - *Nunca vi um dia tão lindo...*); Dalva (diz-se fichada no DOPS). Eles trocam idéias sobre o livro de Umberto Eco, *Obra aberta*, Maiakovski, Lukács, Brecht e sobre o Apocalipse. Marx, Camus. Joyce, Kafka, Scott Fitzgerald, Camões, Machado de Assis, Hemingway, Platão, Aristóteles, Godard lhes são familiares.

Um recurso empregado com muita habilidade por Luiz Vilela, o diálogo barulhento entre vários interlocutores, assume, em *Os novos*, papel instigante e demolidor, porque o emaranhado das vozes tece uma rede de autoconsciências embutidas nas frestas que as palavras constroem, através das modulações dos sentidos, movidas pelo silêncio.

A linguagem desenvolvida nas situações dialógicas, no processo da narrativa do romance de Vilela, lembra as intenções do *samba-duplex* de Chico Buarque de Holanda, por época da ditadura, quando instala a simulação do senso comum, do estereótipo, para poder dizer o proibido. Como postula Eni Orlandi:



O samba duplex toma a cargo os desdobramentos e as bifurcações dos sentidos. Ele age na região estabelecida pela língua-de-espuma, aquela do sentido que não vai longe, que tem o fôlego curto, para produzir desdobramentos de sentidos. (ORLANDI, 1997: 103)

É curiosa a armadilha de linguagem que Luiz Vilela consegue estruturar em *Os Novos*: linguagem que constrói sentidos de resistência em determinado momento, e, em outro momento, destrói, através da graça, do humor e da pseudo falta de responsabilidade dos “novos” com o que estão deixando de fazer pelo país e por si mesmos. Isto fica mais evidente, quando se consegue detectar espécimes interessantes da língua-de-espuma, a que *trabalha o poder de silenciar*:

“Vinte estudantes presos na passeata de ontem”.

“Investigador do DOPS agredido por um estudante com um pedaço de pau”.

“Secretário de Segurança reafirma que não permitirá, sob nenhum pretexto, a perturbação da ordem”.

“Explicando por que tomou tais medidas, disse que, num país como o nosso, em que dia a dia o comunismo mais se infiltra nos meios estudantis, dar permissão a manifestações como essa, de evidente caráter subversivo, seria colaborar com a destruição dos valores mais caros de nossa civilização democrática e cristã, quais sejam os da liberdade e da dignidade humanas”.

(VILELA, 1971: 51)

Língua que bate forte, mas não se multiplica. Bate forte e vem acompanhada de práticas brutais, práticas que despertam medo, o que é natural, práticas que acabam produzindo crises existenciais formidáveis, como acontece com aqueles jovens, que poderiam ser considerados

metáfora de comunidades estudantis, universitárias e literárias. Pessoas que gostariam de reagir, mas estão com medo; pessoas que gostariam de falar, mas têm medo e isto faz enorme diferença, porque a própria linguagem está em crise, o que fica bem claro, quando Nei, o mais lacônico e reticente, diz aos amigos:

— Vivemos num círculo vicioso — [...]. Nossas conversas são sempre as mesmas, vão e voltam sempre aos mesmos pontos.

— Você tem razão — concordou Vitor. — Acho que é por isso que às vezes me sinto tão cansado. Nada muda. Nada acontece. É a mesma coisa toda vida.

— Que será que nos falta?...

Lá fora o vento frio de junho investia contra as árvores, e grupos de estudantes em algazarra. (VILELA, 1971: 100)

Além da crise da palavra, responsável, neste caso, pela redução existencial dos “novos”, o fragmento registra também o “vento frio”, que é constante no romance; e quando não é o “vento frio”, é a “chuva”. Quando não se pode dizer mais nada, “lá fora a chuva continuava”. O bar é o refúgio, a saída etílica, ou o desabafo necessário: “Lá fora estava meio frio por causa da chuva, mas dentro do bar estava bom” (Vilela, 1971: 08).

Eles eram “os novos”, novos talentos, novos escritores: apenas “os novos”: Vitor escrevia poemas que ficavam na gaveta por não conseguir editora; Nei sempre diz que está mentalizando o romance que vai escrever, mas o romance não sai; Dalva fala em escrever um livro de teoria sobre o romance, mas fica somente na conversa. Eles criam a revista *Literatura*,

tornam-se responsáveis por ela, preenchem-na com os seus textos, fazem o lançamento muito concorrido, recebem elogios, mas eles não acreditam no que estão fazendo. É como se não saíssem do lugar, ou melhor, ficam andando em círculo. Os “novos” estão se sentindo sem saída. Como não estão conseguindo ser sujeito de sua história, é melhor jogar sinuca e beber cerveja. Eles querem reagir, mas não conseguem:

— A gente tem que resistir — disse Nei; — há um desalento aqui que vai roendo a gente por dentro como um câncer; quando menos esperar, estamos aí mortos como uma porção de gente. Essas montanhas são os muros de um cemitério.

— Ou então de um hospício — disse Zé. A quantidade de loucos que existe em Minas é uma coisa incrível.

(VILELA, 1971: 38)

Um recurso formal de grande competência para trabalhar com tal conteúdo é justamente a narrativa circular. O tempo cronológico de *Os novos* tem a duração exata de um ano e os diálogos iniciais são praticamente os mesmos que fecham o romance:

— Espero fazer uma porção de coisas esse ano — disse Nei — não fiz nada o ano passado, foi um ano ruim para mim.

— Todo começo de ano é assim — disse Zé; — a gente espera — fazer milhares de coisas; depois chega o fim do ano e vê que tudo continua na mesma.

— Não sei — disse Nei.

— Você vai ver — disse Zé.

(VILELA, 1971: 08)

A espuma branca do chope cresceu e transbordou do copo.

— Então feliz Ano Novo para todos nós!

Os três ergueram os copos e brindaram.

— Tudo de bom.

— Boas entradas no ânus novo...

[...]

Vitor olhou o relógio:

— Onze e quarenta: está quase...

— Como se alguma coisa fosse mudar mesmo – disse Zé.

— Ano Novo, e é só um dia depois do outro, e tudo continua na mesma...

[...]

Ficaram um instante calados, olhando para a chuvinha que tinha começado lá fora.

— Estou pensando em recomeçar meu romance essas férias — disse Nei. — Vou ter muito tempo; talvez eu até o acabe. Pelo menos gostaria de tentar de novo. (VILELA, 1971: 222)

O primeiro fragmento corresponde às primeiras palavras do romance; e, o segundo, registra as últimas. Tal circularidade confere ao texto uma dimensão social declarada, a dimensão do círculo vicioso, como também uma dimensão existencial que reflete a busca da essência do ser. É um tempo de angústia, de desânimo, de jogo de tensão e distensão; nem que se vejam voltando para o mesmo lugar, sem nenhuma adição positiva, é preciso continuar, é preciso reagir. Foi um ano na vida desses “novos” e a circularidade está presente tanto no tempo, Ano Novo, como no espaço, o bar.

Em um jornal de João Pessoa (30/09/1984), Carmen Lúcia Tindó Secco, Mestre em Literatura, afirma sobre *Os novos*:

Poucos são os que têm a coragem e a destreza de mexer nos destroços das palavras que não puderam ser ditas ao longo desses anos ou que, quando pronunciadas, soaram como meros estilhaços verbais. Entre estes poucos está o escritor Luiz Vilela que, com incrível manejo de linguagem, vai além dos discursos de suas personagens, fazendo com eles o retrato dessa geração que viveu sua juventude nos fins da década de 60 e nos anos 70.

Nos quatro volumes, *A hora dos ruminantes*, *Vidas secas*, *Avarmas* e *Os novos*, determina-se a particularidade lukcasiana; a criação literária reconhecendo o valor estético do reflexo da realidade histórica; a rejeição à mera expressão de uma determinada posição na luta de classes; as manifestações da consciência e da autoconsciência dos homens. Todos os autores trabalham com o comportamento cotidiano do homem, pois, afinal, ele é o começo e o final ao mesmo tempo de toda a atividade humana, congregando-se, assim, humanismo e representação artística.

Nos quatro volumes, constata-se também a unidade entre forma e conteúdo, trabalhando em função do mundo refletido. A formalização utilizada, tanto nos três romances como no livro de contos, remete ao sem-sentido de uma realidade opressora, sem nexos, sem nenhuma possibilidade de ancoradouro, movimentando-se em circuito aleatório.

Daí a transformação formal em metáforas da fragmentação, espaço onde as pessoas se destroem e a resistência do silêncio se instala.

Em *Vidas secas*, a secura da linguagem e da paisagem, além da circularidade narracional, que demonstra o comprometimento fatalista daquelas vidas com um meio opressor e sem redenção; em *A hora dos*



ruminantes, a eleição da forma que privilegia o realismo fantástico ou o absurdo, que sejam os dois, responsáveis pela construção de metáforas de resistência que comandam a reação daquela comunidade oprimida de forma radical e irrestrita; nos contos do *Avarmas*, todo um contexto absurdo de crucificação do homem, que enfrenta, antes da cruz, a via da solidão e do sofrimento, solidão que fica ampliada pela multiplicação das vozes que cobrem os treze textos como se fosse mortalha; em *Os novos*, a circularidade descontínua e sufocante daqueles jovens talentosos, que empregam a palavra com insistência, diferentemente de *Vidas secas* e *A hora dos ruminantes*, mas nada concluem, pois o discurso é improdutivo e desesperançoso, chegando ao ponto de um daqueles “loucos”, depois de muito chope, falar para quem quisesse ouvir:

— Abaixo o diálogo!

— Abaixo os estudantes, abaixo os intelectuais, maldito o que semeia livros à mão cheia e manda o povo pensar. Abaixo o poder da pena, viva o poder da espada! Viva a guerra! Viva a bomba!

Vitor se levantou, fez posição de sentido:

— Ordinário: marche!

— Puxaram-no para a cadeira. Ele cantou:

— “Marcha soldado,
Cabeça de papel,
Se não marchar direito,
Vai preso pro quartel.”

Gente rindo, outros olhando com atenção.
(VILELA, 1971:98)



Em todos os quatro livros, a palavra sacrificada de alguma forma, por vontade e poder de minorias que se fazem maioria pela força totalitária. Das entranhas do discurso surge o silêncio como *outro* em direção ao qual o outro caminha. É aí que se encontra a resistência, que, apesar do desânimo, constitui a única esperança daquelas vidas.

As coisas falam. Elas se indizíveis
As coisas... não dizem as coisas, mas tudo se revela.
(Chacal e o silêncio, 2001, 79)

II – O silêncio de Deus

1 – Contexto histórico, mas silêncio fermentante

Na Bíblia, o silêncio de Deus é um tema central. O silêncio de Deus é um tema central na Bíblia, mas também é um tema central na história da teologia. O silêncio de Deus é um tema central na Bíblia, mas também é um tema central na história da teologia.

Ele é considerado como "um apelo à adoração" ou como "um modo que prepara a alma para experiências pessoais" (Enciclopédia de Religião e Ética de Hartman). Assim, ele foi praticado por pequenos e grandes grupos em quase todos os períodos da história religiosa no mundo todo. Na Grécia, o silêncio tinha um lugar importante nas sociedades pagãs e nos círculos éticos. Plátão exigia um, em relação à alma. Sócrates refere várias vezes a importância do silêncio como fonte de conhecimento e, comparando-o a uma alga, afirma que o silêncio é bem mais decisivo que a fala. (2007, 10)

SEGUNDA PARTE

As coisas falam. Eis o indizível!
As bocas... nada dizem as bocas, mas tudo se revela.

(*Chamados e escolhidos*, 2001: 79)

II – O silêncio de Deus

1 – Contexto místico, mas silêncio *fermentante*

Eni Orlandi declara interesse acentuado pelo silêncio “fundante”, mas dá um enfoque em torno do silêncio da opressão, e, com menor ênfase, *do silêncio em sua concepção mística*, quando afirma:

Ele é considerado como “um apoio à adoração” ou como “método que prepara a alma para experiências pessoais” (Enciclopédia de Religião e Ética de Hastings). Assim, ele foi praticado por pequenos e grandes grupos em quase todos os períodos da história religiosa no mundo todo. Na Grécia, o silêncio tinha um lugar importante nas sociedades pitagóricas e nos círculos órficos. Pitágoras exigia um, ou mesmo três anos de silêncio como forma de iniciação na ordem religiosa. Sócrates refere várias vezes a importância do silêncio como forma de conhecimento e, comparando-o à fala, afirma que o silêncio é bem mais decisivo que aquela. (1997: 64)

Esse largo uso do silêncio, pelos neoplatônicos, pelos hindus, pelos árabes, pelos católicos da Contra-Reforma, pelos Quakers (protestantes) e muitos outros, contribui, muito, para que a tradição não reflita, em seu uso com o intuito de encontrar Deus, em sua *materialidade* significativa, preferindo alentar-se apenas no que é denominado *retiro espiritual*.

A unidade da atual pesquisa, constituindo suas três partes, fundamenta-se no silêncio para o movimento da interpretação. Ele é contínuo e esse seu caráter, essa sua continuidade, é que permite ao sujeito (no caso, o pesquisador) mover-se nas significações, percorrer os sentidos. Orlandi diz algo de muita reflexão: “todo sentido posto em palavra já se dispôs antes em silêncio.” (1997: 162).

O que será visto nesta segunda parte não corresponde ao silêncio em distância, retiro, mas ao silêncio em presença: procurar reconhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Os “pensamentos” de Deus não são os nossos pensamentos, pois não temos a capacidade de pensar como Deus, mas quando a mente é transcendida para além do pensamento, e, em nós se faz o Silêncio, Deus pode fazer soar Sua palavra através de nós. Joel S. Goldsmith, em *O trovejar do silêncio*, afirma:

A única arma efetiva e potente contra os poderes que poderiam destruir o mundo, quer física, quer mentalmente, é o Silêncio que vem da certeza de que Algo criou este Universo e é responsável pela sua manutenção eterna; é o saber abandonar-se no Silêncio e deixar que o Algo exerça suas funções.
(1999: 235)



Esse *saber abandonar-se no Silêncio*, de acordo com Goldsmith, seria a conquista de atingir um estado de consciência que torne o homem mais capaz de refrear qualquer reação da mente ao que é visto ou ouvido, para que possa atingir a renúncia a si mesmo e possa perceber que, mesmo sem poder conhecê-Lo, senti-Lo, ou pensá-Lo, aí estará uma Presença invisível, um Algo inatingível, que, todavia, é atuante, e que, de dentro da própria invisibilidade, manifestará tudo o que for necessário para o desenvolvimento humano. Para que tal transformação aconteça, é necessário que haja considerável redução do sentido humano do “eu” e que seja possível acreditar que “eu de mim mesmo nada posso fazer”. Esta reflexão está absolutamente inclusa nas palavras que Jesus disse a Pilatos: “Não terias nenhum poder sobre mim não fosse aquele que te foi dado do Alto”.

Em seu volume, *Silêncio e Palavra*, Michele Federico Sciacca postula no início do segundo capítulo:

A palavra nasce do silêncio, vive no silêncio culmina no silêncio, última palavra, além de qualquer palavra. O Filho – o Verbo ou Palavra – é gerado pelo Pai, plenitude absoluta total, o Silêncio pleno do Verbo Unigênito. A palavra (o Filho) traduz todo Silêncio (o Pai); adequam-se perfeitamente; um só Deus, duas Pessoas.

Do Silêncio e da Palavra “procede” o Amor, o Espírito Santo. Procedência não geração: o Amor já é inerente ao Pai (Silêncio) querendo gerar o Filho (Palavra) e, neste sentido, se diz imperfeitamente que é anterior à geração do Verbo pelo Silêncio, mas procedente do Pai e do Filho, do Silêncio que é Palavra e da Palavra que é Silêncio, como diz Agostinho. (1967: 23)

1.1- O *silêncio místico*, da forma apontada por Orlandi, não alcança a extensão do *silêncio fundante*, que processa movimentos de contínuas significações internalizadas na interterminalidade da *onipotência do silêncio divino*. Já o livro de Sciacca desenvolve a reflexão do *silêncio fermentante*, o que fermenta palavras com leques de possibilidades de sentido, implantando um nexó dialético de silêncio e palavra, que sai do silêncio e para lá retorna, surgindo ainda uma vez como nova palavra, e assim infinitamente, até emudecer-se falante no silêncio, palavra-fermento, em si e por si. Sciacca diz:

Aquilo que escrevo parte do silêncio intraduzível e retorna, como palavra, no silêncio de quem está lendo, fermentando palavras novas, diferentes da minha, e, como a minha, expressivas significantes representativas de um silêncio inexprimível e, por isso, sempre fermentante. (1967: 30)

O livro de Sciacca eleva-se ao estatuto de uma prece, pelo vigor, pela impresso de vida, de riqueza e de complexidade. Infinitamente flexível, assume formas variadas, alternando força e humildade, adoração e domínio; ato único e múltiplo, de súplica e de louvação; ato de fé, uma confissão; uma súplica e um *hosana*. A prece é, sem dúvida, sob muitos pontos de vista, um dos fenômenos centrais da vida espiritual.

1.1 – Poesia e Prece

Para esta segunda parte, a interpretação de algumas fraturas, marcantes moradas do silêncio, recai sobre a poesia de Afonso Félix de Sousa (1925 – 2002), principalmente, em *O túnel* (1948), primeiro livro, *À beira do teu corpo* (Trenodia) (1988), penúltimo livro, e *Sonetos aos Pés de Deus e outros poemas* (1986-1994), o último. Além dos citados, algum ou outro poema de outros livros, todos reunidos, pelo próprio autor, em *Chamados e escolhidos*, publicado pela Record, em 2001.

É importante atentar para o fato de que não se trata de pesquisa voltada para tratados teológicos, e, tampouco, com intenções religiosas ou espiritualistas, pois tais atitudes não caberiam a um estudo que busca o mais possível de isenção. Não importam as crenças ou descrenças daquele que pesquisa. O que importa são as manifestações de um estado de receptividade e alerta de pessoas que vêm meditando, refletindo e revelando a voz silenciosa ou trovejante de Deus.

Aqui, a escolha recai sobre Afonso Félix, porque a sua poesia, mesmo quando não é desenvolvida no plano místico, voltada para o plano existencial ou telúrico, tem uma sintonia consciente com o silêncio, e, mais inconsciente, com os caminhos do silêncio de Deus, o que lembra um queixume mudo. E isso é possível ser vislumbrado já a partir de *O túnel*. Mesmo havendo estudos críticos, que vêem planos distintos na poesia de

Afonso Félix, o que pode ser bem aceito, como é o caso de Antonio Carlos Secchin, autor do prefácio do *Chamados e escolhidos*, onde afirma:

Telúrica, lírica e mística – assim é a poesia de Afonso Félix de Sousa. A terra, a mulher e o divino formam o eixo em torno do qual gira a criação de Afonso.
(*Chamados e escolhidos*, 2001: 17)

Mesmo assim, é possível rastrear o silêncio pelos versos das três modalidades, é possível encontrar (in) visíveis sombras que denunciam e projetam a palavra, a delineação imperfeita, o “projeto” que “projeta” o eu-lírico ao infinito. E evitar o sonho impossível: que, sabendo “domar” a linguagem, o “domador” seja capaz de traduzir, com propriedade, a palavra interior na palavra pronunciada, no signo. Sciacca afirma, no final do sétimo capítulo, do *Silêncio e Palavra: A morte é o “signo” da vida*. A discussão sobre o tema é perenidade inexaurível, por ser, assim, a interioridade do homem. Nenhuma palavra completa a vida, nem que esta fosse perpétua, a não ser “morte”, silêncio da vida, onde a vida significa-se toda.

Outro motivo instigante, que auxiliou na definição da escolha, é o reconhecimento da consciência de um domador, que Afonso Félix possui com relação à poética de seus poemas; é o gosto pela possibilidade de revelação do mistério, no desvelamento do não-saber, segundo Heidegger. Não se deixar enredar pelo “feitiço” da palavra e ficar atento ao silêncio.



As palavras – só a chicote.
Se não a poesia dá nisso:
nós mesmos nos passando trote
enredados em seu feitiço.
(*Chamados e escolhidos*, 2001: 425)

Em primeira leitura de *Chamados e escolhidos*, já se tornam perceptíveis dois fios importantes, alinhadores dos textos que compõem a extensa obra construída pelo autor: a expressão de um ser humano constitui um desses fios, e o outro é a consciência da linguagem particular que a poesia exige, indo de palavra em palavra a extrair delas “a polpa e o sumo e a devolvê-las ao mundo mexidas” a seu modo.

Em mais leituras, vêm, à superfície, alguns outros desdobramentos apoiados nos silêncios do meditar e do refletir, do concentrar-se e do recolher-se, atingindo, principalmente, nos dois últimos livros, momentos vivificados de amor, vida e morte.

1.2 – Os silêncios no “túnel”

O comportamento das palavras na fala efetiva já despertou o interesse dos antigos, interesse este que não se confirmou de modo algum às mudanças do significado. Stephen Ullmann, em *Semântica: (Uma introdução à ciência do significado)*, lembra que os antigos, em seu interesse pelas palavras, não ficaram confinados às mudanças de

significado; fizeram, também, muitas observações pertinentes sobre o seu comportamento na fala efetiva. Que o caráter vago das palavras e a diversidade do seu emprego foram já dignos de atenção na *Ilíada*: “Volúvel é a língua dos mortais.”

Tal volubilidade faz refletir que a linguagem não é somente palavras faladas, pictóricas, musicais: é palavra e silêncio juntos. Não há palavra sem silêncio. Segundo Sciacca, o silêncio e a palavra são dois elementos essenciais e indivisíveis da linguagem, pois o silêncio é palavra, ou melhor, é mais do que cada palavra. Não só se pensa, se reflete, se medita, se contempla em silêncio, como também se ouve o silêncio, em silêncio. O estudioso italiano não demonstra nenhuma dúvida de que “há silêncios que falam mais do que qualquer palavra; há palavras que não dizem nada. Não são palavras, mas “vozes” sem sentido, soantes e não sonoras.”

As reflexões a respeito do silêncio como “pai” da palavra e os poemas de Afonso Félix de Sousa conjugam a necessidade de destacar um dos desdobramentos que esta pesquisa considera entre os mais importantes nesta criação poética: a consciência poética, humana e espiritual do silêncio, do entrelaçamento do silêncio original, aquele que é “fundante”, para Eni Orlandi, e “fermentante”, para Sciacca; sendo aquele *o princípio de toda significação*, e este, o infinito silêncio de Deus.

O título da reunião de poemas, *Chamados e escolhidos*, por eleição do próprio poeta, já encaminha a análise para preciosos planos de



interpretação: inspiração bíblica, “Muitos são os chamados e poucos são os escolhidos” para o Reino de Deus; aqui o poeta determina que os “chamados” são “escolhidos”, título de têmpera cristã, conversão dinâmica de sentidos, quando um livro de poemas, possa, também, ter valor de prece. A escritura, criação literária, e palavras das Sagradas Escrituras. As palavras do poeta e os silêncios de Deus: diálogo contínuo e inconcluso, de opacidade, desvelamentos e revelações, de forma e sentido, de aspiração para o alto, qualitativa e intensiva, simbiose em espiral.

O “túnel” tem caminhos difíceis, “horizontes de pobres pared es e frutos podres”, e por ele resvalam os passos indecisos de “um pássaro exilado”. Já no primeiro poema do primeiro livro, um soneto decassílabo, existe uma camada de sugestão de silêncio significativo, silêncio que constrói:

Em meio   cerra  o ouço esses passos
que ao comando do medo ou do desejo,
meu destino constroem singrando as horas
que de um silêncio v o a outro silêncio.
(p. 25)

Além da constatação desse silêncio que acumula e movimenta sentidos vários, o silêncio “fermentante”, segundo Sciacca,   possível vislumbrar a sugestão, ou somente a ausência-presença pressentida de Deus. A palavra “silêncio” comparece de forma consistente, construindo desdobramentos responsáveis por significações de plenitude interior; e

mesmo quando não aparece fisicamente, em forma de significante, as fraturas presentes diagnosticam o conluio do silêncio. A seqüência constitui uma demonstração:

Por Deus eu não chamei, pois Deus é Deus
e eu, nada e a consciência de meu nada.
Não respondem os homens, e a resposta
minha a mim mesmo morre no silêncio.
(p. 26)

Quantos momentos passei como este, não sabendo
se os homens estão alegres mesmo, ou se carregam
sobre os ombros o peso de todas as noites.
Embora haja vozes que dizem menos que o silêncio,
eu sou um só na rua. E se encontrasse
Deus de repente, sua presença me aniquilaria,
ou me tornaria leve como um cego perdido
que súbito deparasse nas trevas o seu guia.
(p. 30)

Mas vivos sobre o chão permanecemos,
vivos embora o corpo se descarne
deixando nus a lágrima e o esqueleto.
Brusca ausência de música, silêncio,
penetração num ar sem oxigênio.
(p. 34)

Uma vez gritei: Senhor! Mas os pássaros
haviam partido. Cheguei a sentir a pouca distância
o sono dos abismos. Tudo estaria perdido
não fosse o horror da viagem pelo mar que ignoramos.
(p. 35)

Nada há de mais num túmulo sem flores
perdido numa estrada. Mas em nós
existem solidões, almas que sobram
de um sonho já sepulto ou de silêncios.

Vai comigo o silêncio enquanto fujo
das multidões, das ruas e do amor
que poderia ser – e no silêncio
as tristezas e os risos vão comigo.
(p. 37)

E Deus chamou à luz dia; e às trevas
chamou noite; o primeiro dia, feito
de elementos de mortos dias, dia
de madrugadas feito – assim nascera.

Embora com o corpo a debater-se
na sombra anterior, perdi-me ao canto
das aves primitivas, e boiei
entre espumas e o espírito de Deus.
(p. 39)

Livres no espaço sem manhãs e noites,
nossas almas se fundem no silêncio
onde os germes do amor fecundam músicas.
(p. 42)

Já não acaricio uma criança,
nem interrogo as flores. Durmo apenas
no mistério dos passos e dos gestos.
(p. 44)

Vozes do charco gritam no âmago da carne.
Frutos colhidos no silêncio deixaram este gosto selvagem
de solidão, e a cabeça que não se abaixa no jardim
mas rola para sugar o lodo da terra.
(p. 45)

O momento maior será no fim dos caminhos,
quando no silêncio der o túnel que nasceu do silêncio.
Mas ninguém compreenderá o meu último poema.
(p. 46)

Pela seqüência de numeração das páginas de *O túnel*, primeiro livro, torna-se inviável não pensar neste silêncio que é vida, morte, Deus, Demônio, “uma solidão povoada pela vida do mundo”, como formula George Steiner, em *Linguagem e Silêncio*.

Quando o “eu poético” conclui que “o momento maior será no fim dos caminhos/ quando no silêncio der o túnel que nasceu do silêncio”, há uma consciência de plenitude do silêncio como movimentação dos significados,

o silêncio que lavra o terreno do espírito. Ele não é o gerador da palavra que não diz, nem do ócio do pensamento. Este silêncio não é o intervalo no interior de cada palavra, mas a ponte de união dos sons. Na formulação de Sciacca, consiste nos “vazios” do som; no “pleno” dos sons; nas sombras de um quadro; no “relevo” das cores; nas “pausas” da música; na “palpitação” das notas. (*Silêncio e Palavra*, 1967: 29)

O Deus que está nos fragmentos acima lembra o Deus – Sujeito de Althusser (1974), quando trata de ideologias, em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos* (citada por Eni Orlandi em *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*). Deus nomeia e não é nomeado. O autor distingue o Sujeito dos sujeitos vulgares. Deus é o locutor, e, de acordo com a crença, imortal, infalível, infinito e todo-poderoso; os ouvintes são humanos, mortais, falíveis, finitos, dotados de poder relativo. Na desigualdade, Deus domina os homens. Althusser diz que “o indivíduo é interpelado como sujeito (livre) para que aceite (livremente) a sua sujeição [...]”. Só existem sujeitos para e pela sua sujeição.” O livre arbítrio seria uma contradição em sua duplicidade: os mortais seriam submetidos ao Imortal, e, assim, sujeitos reconhecidos pelo Sujeito.

O sujeito-poético sente-se tão insignificante que não se considera merecedor de se dirigir ao Senhor; somente de pensar Nele, já estaria cometendo um sacrilégio. Mesmo assim, o silêncio de Deus já se faz Presente numa Prece, que afirma ao negar, apesar da obscuridade da

significação divina, inacessível, mas desejada. O texto não mente. O silêncio também é ambíguo, não só as palavras.

Os “chamados” e “escolhidos”, versão de Afonso Félix de Sousa, não têm pressa: neles é possível “escutar” o silêncio, embora a maioria não tenha a ousadia de fazê-lo e, muito menos, de “ver” o som e “ouvir” a luz, ficando apenas presa à escuta das palavras, sem perceber que a intensidade do sentimento transfigura o sentido e a potência, dando-lhe uma capacidade inédita, excepcional, revelando, para cada sentido, um sentido que não é próprio deste ou daquele sentido. Para Sciacca, isto não é configuração ou metáfora:

A “inatural” audição da luz e visão do som é a “radical” naturalidade do ouvido e da vista, janelas do espírito sobre o mundo. O que se diz ser, e é, contradição a um certo nível e grau, cessa de sê-lo num nível diferente ou mais alto. (1967: 21)

“Gestos” e “passos”, “espumas” e “sombas”, “solidão”, “tristezas e risos”, “ar sem oxigênio”, “descarnação do que é matéria”, “vozes” do “silêncio” encarnam a necessidade interior de um sujeito que possui voz lírica e que concretiza esta voz através do poema, desembocando por um túnel, em busca espiral de oxigênio e das aves que partiram — restauração de cantos perdidos.

Há uma porta que deve ser aberta, enquanto o poeta espera, e, possivelmente, “um porto acena”. Da passagem do soneto IV para o soneto V (pp. 28/29), há uma travessia da vida (“mar que ignoramos”) para a

morte, mas antes de chegar ao “mar do sono”, insinua-se a possibilidade de “que uma porta se abra”, através da qual, “um porto acena”. Ao mesmo tempo em que esta revelação possa vir a acontecer, a negação também se faz presente, no trajeto do primeiro para o segundo poema:

“antes do mar do sono, um porto acena” (p. 28)

“Ou nunca o alcançaremos. [...]” (p. 29)

Mas as mãos estão se preparando para a posição de prece e há um desejo que o “impele para as sombras e os ermos”:

onde o corpo rolou, deixando as mãos,

as mãos que soltam no ar as aves bêbadas
(p. 25)

Ou nunca o alcançaremos. O silêncio
aguarda as mãos – peixes enfim cansados
(p. 29)

Onde as mãos desvairadas, em que rios
de bênçãos e cristais de amor fluíam?
(p. 34)

Súbito as mãos pararam
na última tentativa
de um gesto que acordasse
a solidão do deserto.
(p. 38)

A prece não tão declarada como em *À beira de teu corpo e Sonetos aos Pés de Deus*, mas tão presente nas fraturas das palavras: não é possível afirmar que inexistente o silêncio de Deus em *O túnel*, pois há um elo que

constrói fios ainda tênues de elevação espiritual. A produção da voz de Deus (Silêncio) instala-se mais nas frestas do negar do que do afirmar.

É importante ressaltar que a comprovação do silêncio como “pai” da palavra, não procede da presença da mesma, como pode ser constatado em *O túnel*. Tal fato apenas serve de motivação para abordar tão importante ponto de reflexão, que está em qualquer texto, seja de narrativa de ficção, ou em forma de poema, seja artístico ou não, oral ou escrito. A bem da verdade, em texto artístico torna-se mais enriquecedor “escutar” este silêncio, que não deve ser confundido com o implícito, com o não-dito simplesmente, ou com o silenciamento imposto pela crise da palavra.

1.3 – Dor e Revelação

Nessa viagem de muitas palavras, com função de processar o rastreamento do silêncio, após os espinhos e as lágrimas enfrentados na passagem pelo “túnel”, dois cortes expressivos, na composição da obra de Afonso Félix de Sousa, serão desenvolvidos: Vida e Morte em *À beira de teu corpo* (Trenodia) – escrito em 1988 e publicado em 1990; e a Revelação de um Deus Maior, em *Sonetos aos Pés de Deus e outros poemas* – 1986/1994.



No canto elegíaco de rara beleza, *À beira de teu corpo*, o silêncio fala mais alto, a partir do próprio título e das três epígrafes que precedem os poemas, sendo a primeira, em forma de dedicatória:

Ao Giles, meu filho morto.

*A luz se apaga e a poesia
se transforma em epitáfio.*

DOMINGOS DE CARVALHO DA SILVA

*Nada passou nada passa
Nem esta ausência dentro de nós.*

(Lenilde de Freitas)

O filho morto, luz que se apaga, faz com que a poesia sofra uma transmutação: torna-se epitáfio. Morte + Poesia = Epitáfio. Morte – Sombra – Poesia – Epitáfio – Ausência constituem fragmentos de uma dor desconhecida até aquele momento, dor essencial, poderosa, difícil de se expressar em palavras, daí ficar estancada nos vãos das palavras:

É de espanto, é de escárnio, também de paz
é o sorriso que ainda tens no rosto.
Terá sido teu último gesto, ou é reflexo
de teu último pensamento, o que tiveste
no instante em que mãos invisíveis
ou só por ti visíveis
puseram-se a acenar-te da outra margem
do abismo que ias transpor num salto mortal!
(2001: 467)

Sabe-se que o texto artístico constitui um universo auto-suficiente, como esfera que se fecha sobre si mesma. Cabe ao analista tatear

cuidadosamente para descobrir alguma fratura, por mais delicada que seja, para atingir, nem que seja de leve, o seu interior. Impossível vislumbrá-lo sem rastrear o silêncio que faz os sentidos pulsarem através do poema.

O estado máximo de qualquer irradiação artística (no caso aqui os poemas) acontece quando atinge a dimensão da modulação, as muitas línguas que são produzidas em relações homológicas: quanto mais impossível dizer, melhor, mais modulado é o texto, menos contável ele é. A mudez do poema implica em sua plurissignificação. Ele é marcado por tensões que nos desautorizam a afirmar alguma coisa.

Por exemplo, os sentidos do texto em destaque estão de certa forma expostos muito mais nas pausas que provocam o ritmo sincopado, do que nas palavras que estão no seu exterior. Essa “escuta” traz à tona Octavio Paz, em *Signos em Rotação*:

O ritmo não é só o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. (1976:11)

O mistério da arte reside na nota que falta. Se há alguma revelação é a revelação da disforia, uma vez que esta revelação revela que não há revelação.

Este troféu que levas, ou que deixas,
um sorriso a fundir espanto e escárnio
e paz diante do mundo. Que mundo,
só tu dirias: se o mundo que deixavas
ou o que, impalpável, te esperava.
(p. 467)

Há toda uma tensão dialética de euforia e disforia nos poemas que compõem *À beira de teu corpo*: a euforia da Vida e a disforia da Morte – e, no eixo da tensão, o silêncio interage com a palavra, como consistente cimento invisível, ou mármore, que sugere indumentária tumular, capaz de gerar sentidos móveis e inquietantes aureolados pela dor, registro incontestado da condição humana.

À beira de teu corpo eu busco, e alcanço-a, e agarro-a,
a mão que, de onde estás, já não me estendes, a mão
que em criança, com toda a confiança, me estendias.

E então, de mãos dadas, saímos pelo mundo
com que te deslumbravas e eu ia aos poucos
tentando explicar, a ti que o contemplavas
com os olhos arregalados, e o colorias
a teu modo, com tintas próprias, e te soltavas
de mim e nele mergulhavas, e dele me estendias
de novo a mão como se quisesses conduzir-me
para o avesso de mim, ou para a fuga
de um mundo que nos deslumbra e se desdobra
em paisagens de dor, quando explicado.
(p. 465)

No texto acima, se faz presente uma inclusa luz de prece ditada pela percepção da existência do que não comparece, do que se cala e se ausenta da presença física, mas que, de alguma forma, está aninhado nas “mãos

dadas” de pai e filho, nas cores das tintas que colorem o mundo, na própria revelação do encontro e de suas descobertas. À beira do corpo do filho morto, há uma espécie de ato de contrição de amor e dor, enlace de perplexidade digna.

Palavras de grande recorrência nos quarenta poemas onde o pai conversa com o filho morto (ou vivo – isso depende do olhar) contribuem para a construção do já referido cimento invisível do silêncio, cimento que atravessa toda essa viagem de perplexidade e de perguntas sem respostas. Palavras como “abismo”, “invisível”, “vazio”, “silêncio”, “nada”, “túnel”, “noite”, “luz”, “escuro”, “olhos”, “braços”, “mãos” constroem modulações de ausência/presença, que conferem ao texto alta expressão poética: a mão trêmula que agarra com sofreguidão a mão inerte, no primeiro poema, busca novamente aquela mão sem gestos, profundamente silenciosa, no poema XL, o que fecha o livro *À beira de teu corpo*:

Já vais!
Em pouco
o chão
te cobrirá,
vais desgarrado.
De novo
eu busco
e agarro
a tua mão
– mas pedem-me
que a solte.
(p. 505)

O texto que desenvolve modulações especificamente poéticas traz, à tona, as palavras de Orlandi: “O silêncio é a “respiração”, o “fôlego” da significação; é um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (1997: 13) Não se pode esquecer que esse silêncio não está em posição secundária, que não é resíduo da linguagem, não é passivo, nem negativo, muito pelo contrário.

Em *À beira de teu corpo*, há uma sugestão nas fraturas das palavras, que constrói um elevado na arquitetura do túnel, via dolorosa; é como um caminho em espiral, já iniciado em *O túnel*, quando a dor do pai à beira do corpo do filho compõe uma história, que lembra o sofrimento daquele que se sacrificou por toda a humanidade:

A taça de amargura que em gotas vou bebendo,
quanto mais dela bebo mais ela enche e transborda.
E enquanto, com caretas de dor, eu vou bebendo-a,
não peço, nem posso pedir ao Pai que a afaste
de mim e assim me poupe, pois o que veio enchê-la
já se cumpriu, foi vontade do Pai, agora é tarde.
É tarde, Pai, e força é aceitar vossa vontade
e aceitando-a louvar-Vos. Mas como hei de louvar-Vos
se minha alma foi tomada por súbita impotência
e meu peito e língua, ó Pai, estão petrificados?
O que enche a taça é mais que as dimensões de minha alma,
e tenho que bebê-la até o fim, até a última gota,
sabendo embora que a taça, imensa, não tem fundo
e que por mais que beba jamais verei a última gota.
(p. 472)

Este poema, o oitavo de *À beira de teu corpo*, constitui mais uma prece estigmatizada pelo silêncio, já que o poeta está sem voz, pois tem o

peito e a língua petrificados. Há uma certa comunhão interna com Deus, embora a esperança de dominar a dor seja inexistente, pois a “taça, imensa, não tem fundo”. Neste momento, o sofrimento ainda não conseguiu colocar o coração do poeta, inteiramente, à disposição da Graça de Deus: sua prece está carregada de dúvidas quanto à bondade do Pai.

A crítica, Darcy França Denófrio, em *A obra poética de Afonso Félix de Sousa: dois estudos*, faz uma reflexão sobre esse poema VIII:

Se às vezes, Afonso olha Deus nos olhos e, de pé, indaga “Por quê?”, jamais blasfemou diante da dor. Altivo na sua pequenez, ele vai bebendo (Cf. poema 8) a taça da amargura que não se esgota. Mesmo quando se sente menos privilegiado do que Cristo na sua paixão, que teve ao menos a oportunidade de fazer um pedido, apenas desabafa:

*não peço, nem posso pedir ao Pai que a afaste
de mim e assim me poupe, pois o que veio enchê-la
já se cumpriu, foi vontade do Pai, agora é tarde.* (1991: 14)

Ao argumentar sobre a impossibilidade de louvar a Deus, paradoxalmente, persiste uma louvação, quebrada em rumores de protesto, que prenuncia a entrega incondicional aos desígnios do Pai, quando, então, conseguirá conquistar uma posição que lhe trará o que todos esperam: a desejada paz interior; não mais à beira do corpo do filho morto, mas aos Pés de Deus, em oração contrita e fortalecedora, o que faz lembrar Joel S. Goldsmith ao afirmar:



A oração é nosso contato com Deus – é o meio pelo qual a Graça de Deus faz seus milagres na nossa existência. Mas a oração deve ser uma atitude de escuta – deve ser uma vontade que o espírito de Deus nos preencha e cumpra suas funções em nós e por nosso intermédio. (1999: 188)

Em todo o livro *À beira de teu corpo*, “ouve-se” uma terceira presença, constante e fiel, presença que não faz ruído que se escuta, mas um silêncio dinâmico e fecundo que produz ruído sacralizado. O poeta, o filho e Deus. E esta sugestão da presença de Deus, participando do terrível colóquio, confere aos poemas a sagração de prece. Prece que constitui fortes traços em espiral para a oração contrita que domina *Sonetos aos pés de Deus e outros poemas*.

O silêncio “fermentante”, reflexão de Sciacca, marca presença expressiva em *À beira de teu corpo*. O poema que o poeta escreve parte do silêncio intraduzível e retorna, como palavra, no silêncio de quem está lendo, fermentando outras palavras que modulam sentidos diferentes de um silêncio inexprimível, de grande perplexidade em face da morte súbita do filho.

A seqüência é significativa:

IV

A noite em que mergulhas
é densa, é densa, é densa.

É de horas que não passam
por já suspenso o tempo.

É sono acumulado
no sono dos abismos.

É névoa que se forma
de todos os nevoeiros.

É túnel que vai dar
em mais profundo túnel.

É porta que se fecha
para não mais abrir-se.

É resposta em silêncio
à suprema pergunta:

se uma Luz nos espera,
ou nos espera o Nada.
(p. 468)

V

UMA

LUZ

NOS

ESPERA

OU

NOS

ESPERA

O NADA?

(p.469)

VI

UMA

LUZ

NOS

ESPERA

OU

NOS

ESPERA

O NADA.

(p.470)

Primeiro, a formulação da “suprema pergunta”, no poema IV; em seguida, no poema V, a angústia da “suprema pergunta”, intensificada pela letra em caixa alta e pelo ponto de interrogação; e no poema VI, a interrogação se fecha em ponto final, não significando, com isso, recesso ou fim da grande dúvida, muito pelo contrário, o ponto final será pausa de significação plural que não finaliza a “suprema pergunta”, pois esta fica mais ampla e perturbadora, síntese ativa, união dinâmica e unidade vital do

silêncio do sujeito lírico e da palavra do poeta. A dor física faz o homem gritar; o sofrimento espiritual o faz recolher-se ao silêncio, de tal maneira que ele grite ao céu: “Por que gritas tão forte?”, diz Deus a Moisés. E Moisés estava calado.

Isso é tão verdade, que em um dos últimos poemas de *À beira de teu corpo*, o de número XXXVII (ao todo são quarenta poemas), diz:

Tento decifrar teu rosto e a boca que se entreabre
mas está muda, muda, e muda encerra as vozes do mistério.
Volto-me para Deus, a Deus pergunto: Por quê? Por quê?

E só respondem os ecos da minha própria pergunta. (p.502)

É necessário ir rastreando pistas, “traços”, pois ao se tratar de silêncio, não é possível a posse das marcas formais, ele só se mostra fugazmente, através das fissuras, falhas, rupturas, mas lembrando não ser efêmero, e que põe em jogo processos de significação, modos de significar.

Quando o eu-poético emite “E só me respondem os ecos da minha própria pergunta” é preciso pensar a palavra “eco” como repetição, como não finitude, movimento contínuo e, principalmente, fresta para ouvir o silêncio. É possível dizer que há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem articulada, e com grandes resultados expressivos no campo da linguagem do poema.



Nas formulações de Orlandi, “quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo” (1997: 29).

2 – Do silêncio da palavra “procede” o Amor, o Espírito Santo

Agostinho, em referência de Sciacca, diz que o Filho – Verbo ou Palavra – é gerado pelo Pai, plenitude absoluta total, o Silêncio pleno do Verbo Unigênito. A palavra (o Filho) traduz todo Silêncio (o Pai). Adequação de perfeitamente: um só Deus, duas Pessoas. O Amor e o Espírito Santo são não são gerados, mas procedentes do Silêncio e da Palavra. Trata-se de uma procedência e não geração, pois o Amor já é inerente ao Pai (Silêncio) “querendo” gerar o Filho (Palavra), desdobrando-se, portanto, em Silêncio que é Palavra e a Palavra que é Silêncio. (CE 1967: 23)

Por analogia, gera-se a palavra (signo lingüístico – que tanto diferencia o homem dos outros animais) do silêncio, matriz construída na inferioridade da mente do ser que tem consciência elaborada. Aí, a Palavra de Deus será recebida e a hipótese de mera repetição de palavras humanas fica descartada. Quando se pronuncia, está acontecendo um ato, uma aliança de Amor, de ligação entre a interioridade e sua forma, que “reconhece” na palavra pronunciada a silenciosa palavra interior que a gerou.

2 – Do silêncio da palavra “procede” o Amor, o Espírito Santo

Agostinho, em referência de Sciacca, diz que o Filho – Verbo ou Palavra – é gerado pelo Pai, plenitude absoluta total, o Silêncio pleno do Verbo Unigênito. A palavra (o Filho) traduz todo Silêncio (o Pai). Adequam-se perfeitamente: um só Deus, duas Pessoas. O Amor e o Espírito Santo não são gerados, mas procedentes do Silêncio e da Palavra. Trata-se de uma procedência e não geração, pois o Amor já é inerente ao Pai (Silêncio) “querendo” gerar o Filho (Palavra), desdobrando-se, portanto, em Silêncio que é Palavra e a Palavra que é Silêncio. (Cf. 1967: 23)

Por analogia, gera-se a palavra (signo lingüístico – que tanto diferencia o homem dos outros animais) do silêncio, matriz construída na interioridade da mente do ser que tem consciência elaborada. Aí, a Palavra de Deus será recebida e a hipótese de mera repetição de palavras humanas fica descartada. Quando se pronuncia, está acontecendo um elo, uma aliança de Amor, de ligação entre a interioridade e sua forma, que “reconhece” na palavra pronunciada a silenciosa palavra interior que a gerou.

O que torna o tema muito complexo é, justamente, a impossibilidade de se poder transcrever ou significar a plenitude dessa interioridade.

– “O homem não vive somente de pão, mas de toda a palavra de Deus” (S. Lucas, IV, 3)

O homem vive de silêncio e de palavra, de silêncio intraduzível e de palavra que é esforço para traduzi-lo, na certeza da impossibilidade de traduzi-lo plenamente. As reflexões, em torno dessa realidade, incutem, naqueles que se envolvem com ela, a revelação de que a palavra interior não se traduz na palavra pronunciada, no signo. Sciacca afirma que a “morte é o signo da vida” (1967: 32)

O livro, *Sonetos aos pés de Deus e outros poemas*, publicado em 1994, conta com vinte e nove sonetos e outros poemas construídos em formas variadas. Quando, logo no primeiro poema, o eu-lírico se expressa:

Eu bato, eu bato, eu bato à tua porta,
bato sem ver que a porta está aberta.
Sem ver-te, sei, tua presença é certa,
e tento orar, mas minha voz é torta.
(p. 509)

Mais que um silêncio místico, pode-se “ouvir” o “divino”, isto é, “Deus é o lugar da onipotência do silêncio”. E o poeta precisa desse lugar, desse espaço, desse silêncio para colocar uma palavra de interioridade, por

demais específica, que é a de sua espiritualidade. E escrever é relação particular com o silêncio.

A prece, que está presente nos poemas anteriores, adquire, em *Soneto aos pés de Deus e outros poemas*, a dimensão de entrega maior, de consciência mais nítida do “portal” por onde entra o brilho do “Não Manifesto”.

Eckhart Tolle, em *O poder do agora: um guia para a iluminação espiritual*, indaga e mostra caminhos, para maior entendimento sobre Deus e o Silêncio:

Você está escutando um cachorro latindo lá longe? Ou um carro passando? Escute atentamente. Consegue sentir a presença do Não Manifesto nessas ocasiões? Não consegue? Procure no silêncio, no lugar onde os sons nascem e para onde retornam. Preste mais atenção ao silêncio do que aos sons. Prestar atenção ao silêncio exterior cria um silêncio interior, e a mente fica serena. Um portal está se abrindo. Cada som nasce no silêncio e morre no silêncio. Sua curta duração é cercada pelo silêncio. O silêncio torna possível que o som aconteça. É uma parte intrínseca, mas não manifesta de cada som, cada nota musical, cada melodia, cada palavra. O Não Manifesto está presente neste mundo como silêncio. Essa é a razão pela qual dizem que nada neste mundo é tão parecido com Deus quanto o silêncio. Só o que temos de fazer é prestar atenção a ele. (2000 : 136)

Embora no terceiro “soneto aos pés de Deus”, o poeta afirme

Já tive as mãos chagadas de descrença.
Prostrava-me ante Deus, mas sem senti-lo.
Orava tendo em mente só aquilo
a que aspirava como recompensa.

a descrença a que se refere o poeta não dinamiza a tessitura poética de seus poemas: a dúvida, sim, a angústia, sim, mas não a descrença que chaga as mãos; as interrogações, que envolvem o nome de Deus, projetam, em toda a obra de Afonso Félix, possibilidades de múltiplos sentidos. Dúvida, medo, busca, sofrimento, e, às vezes, até ironia, mas, nas fissuras das palavras que formulam o sentido do texto, o silêncio, braseiro purificador de toda palavra, fundamenta significações que só ele conduz à recepção a um mundo espiritualizado, que transforma o equívoco em entendimento claro. Nas formulações de Sciacca, “Cada palavra interior é palavra de Deus: por Ele pronunciada e por Ele estimulada; e Deus-Pai é o silêncio que gera o Verbo.” (1967: 28)

Retomando o terceiro soneto, observa-se que aquele mesmo que teve “as mãos chagadas de descrença” tinha consciência da força da oração, da prece:

Orava, e tinha a prece força imensa.
Orava, e aos pés de deus achava asilo.
Orava, ora em voz alta, ora em sigilo,
e sem ver Deus sentia-lhe a presença.

Orava, e mais que a graça que eu pedia
outras graças a mais eu recebia,
por ter pedido a ti, por ter orado.

Se tantas são as graças que despejas,
por tudo o que me dás louvado sejas,
por tudo o que não dás sejas louvado.

(p.511)

Os vinte e nove sonetos do volume terminam com os versos com força de estribilho e sugestão de ladainha: “por tudo o que me dás louvado sejas,/por tudo que não dás sejas louvado”.

Embora o crítico Antonio Carlos Secchin, em prefácio ao *Chamados e Escolhidos*, veja nos sonetos do livro em questão “a figura divina como pólo irradiador do bem, mas igualmente da privação e da provação, gerando o misto de amor e temor”, são muito mais convincentes a renúncia à dúvida e a certeza da sempre presença de Deus. Aos pés de Deus, o poeta se sente provido de exaltada, e, ao mesmo tempo, recolhida contrição; sente-se desprovido do sofrimento, e, conseqüentemente, livre, pelo espírito de Deus. Tudo que vinha, em forma de espiral, desde *O túnel*, nas euforias e disforias de *À beira de teu corpo*, construído mais em silêncios e interrogações, ascende, neste último livro de Afonso Félix, aos píncaros da paz de Deus.

Se uma revolução cósmica provocasse o fim do universo, o Não Manifesto não seria afetado. O livro *A Course in Miracles* (Um curso em milagres) expressa essa verdade de modo comovente: “Nada real pode ser ameaçado. Nada irreal existe. Aqui reside a paz de Deus.” (E. Tolle, 2002: 139)

O poeta não se inibe ao revelar-se desnudo em seus sentimentos mais íntimos, deixa de lado o pudor ao expor-se sem mistério em sua contrição.



Tuas palavras, sim, tuas palavras,
com elas a aridez das almas lavras
e mostras o que é certo e o que é errado.

Como com elas tocas o que almejas
por tudo o que me dás louvado sejas,
por tudo o que não dás sejas louvado.
(p. 515)

A palavra de Deus “lavra”, a palavra de Deus “toca” – para o eu-poético, ela tem esse poder de concretude, assim como, em se tratando da relação silêncio-palavra, o som possa ser visto, e a luz, ouvida.

O silêncio aparece com o peso psicológico que não é possível ser encontrado em nenhuma palavra: é pesado por tudo o que vivemos, por tudo o que viveremos. Um instante de silêncio pode sustentar todo o peso do tempo de nossa vida, pois está carregado de todas as recordações, de todas as presenças e ausências, de todas as presenças e decepções. Sciacca diz que “num instante de silêncio se recolhe uma vida inteira”. Com esse silêncio, que atravessa as palavras, o poeta segura a vida na mão e se aprofunda dentro dela, mergulha nas suas entranhas. Este é um grande motivo que faz com que, na maioria das vezes, o homem fuja do silêncio, o único que o coloca frente à sua vida; que a recapitula para ele, num instante, toda presente.

Nesse ponto de sua obra, o poeta já não tem mais dúvidas – certas palavras, que escondiam o seu amor inteiro por Deus, abrem passagem à palavra não dita do silêncio, em seus infinitos tons. A voz do poeta exprime

mais o silêncio do que a palavra, pois, para ele, uma estrela, uma árvore, uma flor valem mais do que máquinas engenhosas, ele dispersa o silêncio em ruídos com palavras e com silêncios: o barulho das máquinas, da urgência dos dias transforma-se em:

Ave, Música

Só de ouvido colado
ao coração de Deus
pode-se ouvir linguagem
mais pura do que a música.

E não seria a música
ecos do que se ouvia
antes que o espírito de Deus
boiasse sobre as águas?

E não seria a música
a tradução possível
de secretas parábolas
de Deus aos homens?
(p. 548)

Em *Sonetos aos pés de Deus e outros sonetos*, Afonso Félix está aos “pés de Deus”, em plena posse dos silêncios do meditar e do refletir, do concentrar-se e do recolher-se. A consciência espiritual, conquistada a duras penas, aproxima o poeta daquele que conheceu a dor dos espinhos rasgando suas carnes, daquele que, de joelhos e com mãos postas, orou no Jardim das Oliveiras:

Se eu entro no Jardim das Oliveiras,
nada, ninguém impede o meu regresso.
Lá tento ver-te no íntimo recesso
enquanto oras ao Pai horas inteiras.

Ouço o que dizes, queiras ou não queiras,
e como tu, eu tenho o peito opresso.

A prova que atravessas atravesso,
porque estás em mim de mil maneiras.

(p. 537)

Há uma inteira “consciência do Cristo”, que não é mais dúvida, insegurança ou desassossego. Joel S. Goldsmith observa, em *A união consciente com Deus*:

Para o metafísico típico, o Cristo ainda é um fator desconhecido. A maioria das pessoas pensa no Cristo mais como uma pessoa do que como Ele realmente é. O Cristo real e verdadeiramente é a identidade individual de alguém, o ser real de alguém. O Cristo é a consciência individual depois que ela foi purgada de todo amor, medo ou ódio de erro de qualquer natureza. Quando você deixou de amar, de temer ou de odiar o erro sob qualquer forma, você é a consciência de Cristo. Muita gente acredita que Cristo, ou a consciência de Cristo, é algo separado e à parte de seu próprio ser – alguma coisa que não é parte integrante do seu ser, mas que talvez possa ser conseguida.

[...]

Assim como temos de chegar a um entendimento de Deus aparecendo como homem, também temos de compreender Cristo como imanente, como o Cristo de nosso próprio ser, o Cristo de nossa própria consciência. Do contrário, haverá um paciente ou discípulo separado e à parte do Cristo. (1993: 82)

A imensidão de Deus encontra-se manifesta na interioridade espiritual do poeta. Nas palavras de Jesus, ele “conquistou o mundo” e, nas palavras de Buda, ele “passou para a outra margem”. Essa conquista, ou essa passagem vieram sendo construídas desde o difícil caminho do “túnel”,

incorporando ao poema o valor de oração, de prece; a faina da escritura e a prece: Oração e Ação.

Para concluir, uma reflexão sobre o fazer poético: qual será a chave para se produzir um poema que se torne inesquecível, que marque a sua consciência estética, de forma indiscutivelmente essencial? Que recursos conferem ao poema a identidade de instigante, mágico, de contemporâneo, de modulado?

Não pode haver fórmulas, modelos pré-estabelecidos, doutrinas, ideologias, por mais convincentes que pareçam ser. O que realmente prevalece é a consciência poética do criador, é a chama interior que promove o dom de escutar atentamente o seu íntimo. E, aí, então, ele soltará a palavra-silêncio. E quanto mais ele, poeta, tiver a percepção e a paciência de ouvir o seu íntimo, mais intensamente o escutará e o ouvirá sem falar.

Se os versos são longos, ou mais enxutos; se são mais, ou menos discursivos; se desenvolvem formas fixas, ou dão preferência a liberdades formais, isso tudo é importante, mas como ferramenta de apoio, para atingir a plenitude de um poema.

Um exemplo dessa verdade reside na elaboração poética de Afonso Félix de Souza.



TERCEIRA PARTE

Vampirizar garrafas.

Dentes de vidro

Sobre o mundo

Edmar Guimarães

III – O minério na fratura

1 – O semblante inexplicável do silêncio

Neste campo da pesquisa, já não se está buscando o “semblante explicável” do silêncio, mas o silêncio como fundo irreduzível da experiência humana, um reencontro com o inexprimível, tensa conciliação com a insuficiência das palavras diante dos seres animados e inanimados, e o contraponto do caráter da existência com o horizonte do possível. Existe um risco intrínseco nessa empresa: afinal, como reconhecer e nomear algo que designa o inominável?



Uma saída possível, para esse impasse misterioso e belo, pode estar no esforço em esculpir o silêncio “por entre os vãos das casas, por debaixo das mesas, pelas mãos lívidas de um cadáver, pelos gritos dos dementes, pelas risadas cristalinas de uma ninfeta, pelas flores de papel que enfeitam o sobrado, pelas badaladas do relógio”, como foi observado na introdução deste estudo. Faz-se necessário sondar, insistentemente, os resultados pragmáticos construídos pelo signo lingüístico, para conquistar espaços invisíveis, porque o silêncio, mesmo resistindo à representação, tem o poder arquitetônico da mobilidade e do deslocamento dos sentidos.

Existem obras que são pródigas em acolher esse silêncio “fundante”, que não é o “silenciamento”, e, muito menos, o silêncio místico. E não são obras poéticas, pois alguns estudiosos de literatura afirmam que é na poesia que o silêncio se faz palavra. Não precisa ser assim, porque se há palavra, inevitavelmente, há silêncio. Nesta terceira fase da pesquisa, algumas obras de formato narracional poderão estar demonstrando que o silêncio impregna o ambiente de linguagem, impregnação esta que não se retrai e nunca perde a primazia.

Tal verdade pode ter como suporte, também, as obras que foram analisadas na primeira parte desta pesquisa, sobre o silêncio do poder político, ou *silenciamento*.

Nos romances, *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, *Os novos*, de Luiz Vilela, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; e nos contos de *Avarmas*,

de Miguel Jorge, o silêncio primordial, esse silêncio com “semblante inexplicável”, também se encontra ali instalado, e mesmo que não se quisesse admiti-lo, ele está movimentando outros silêncios que não seja o de *resistência*, pouco mais tangível.

Como o silêncio “origem” pode ser considerado imagem sem forma e se nega determinadamente à representação, torna-se válido usar determinadas ferramentas para extrair das fraturas das “montanhas” de palavras o “minério” dos mais resistentes, que é o silêncio. Torna-se válido especular em que contextos ele gera mais sentidos, porque, nos últimos tempos, muito se tem falado, bem mais do que antes, sobre o silêncio, mas pouco se tem feito para encontrar pistas que determinem mais densidade de sua presença-origem. Nesse ponto, é importante fazer referência à pesquisa de Berta Waldman, *Do Vampiro ao Cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, onde, em determinado momento ela afirma: “O discurso-vampiro é exatamente o trabalho de construção do vazio.” (1989: 122)

Algumas obras literárias serão analisadas com o intuito de “explicar” esse silêncio “fundante”, esse silêncio que, entre os demais silêncios, é o mais resistente à representação, mas, também, o mais irresistível e mágico de todos eles. Textos, como *Ópera dos mortos* (romance, 1967), de Autran Dourado; *O amanuense Belmiro* (romance, 1937), de Cyro dos Anjos; *Música ao longe* (romance, 1935), de Érico Veríssimo; *Graça* (romance,

1989), de Luiz Vilela; *Te amo sobre todas as coisas* (novela, 1994), de Luiz Vilela; *A cabeça* (contos, 2002), de Luiz Vilela, serão analisados.

A escolha se deve às impressões fortes, que tais obras despertam, de movimentos inaudíveis de um silêncio fundador que transforma e transporta as significações, que não são meros complementos de linguagem, mas, sim, a possibilidade para o sujeito trabalhar sua contradição constitutiva, aquela que o coloca na relação do “um” com o “múltiplo”. É importante notar que esse silêncio não ocupa o lugar do sentido absoluto, nem tampouco é independente; não é o nada, o vazio sem história. Orlandi afirma:

[...] se a reflexão sobre o silêncio nos mostra a complexidade da análise de discurso, já que por ela podemos nos debruçar sobre os efeitos contraditórios da produção de sentidos na relação entre o dizer e o não-dizer, essa reflexão nos ensina também que, embora seja preciso que já haja sentido para se produzir sentidos (falamos com palavras que já têm sentidos), estes não estão nunca completamente já lá. Eles podem chegar de qualquer lugar e eles se movem e se desdobram em outros sentidos. (1997:24)

É possível interpretar, no entanto, que o silêncio tem um peso psicológico, que não é encontrado nas palavras: ele é pesado por tudo o que o homem vive, por tudo o que está vivendo e por tudo o que viverá. Um instante de silêncio abarca o peso do tempo da vida de cada um: ele está carregado de todas as recordações, de todas as presenças e ausências, de todas as esperanças e de todas as decepções. Num instante de silêncio, é

possível se recolher uma vida inteira. Sciacca diz, sem receio, que *a alegria da palavra é o tormento do silêncio que ela encerra e intensifica*. (1967:51)

2 – Opera dos mortos

toca a mão na madeira (dará para?)
 como se tocasse toda a substância do corpo
 o seu corpo: as suas costas os seus braços
 os seus objectos e totalidade do espaço
 que se advinha para além das palavras
 (Ray Ventura – poema português contemporâneo)

Não há necessidade, para o atual capítulo, de criar um título diferente, mais expressivo, ou de qualquer, porque não há nada mais adequado, para o tema desenvolvido nesta pesquisa, do que "Opera dos mortos". É a partir da epígrafe do romance de Autran Dourado, o leitor já percebe o clima adequado à leitura mítica: *O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculto nada: significa*. (Hérodoto, fragmento nº 93 segundo Hermann Diehl); e muito mais, o clima de silêncios insuportáveis devido a sombras espessas. Primeiramente, pela referência a Delfo, que construiu a cidade de Delfos, famosa por seu templo e pelo oráculo, em homenagem a seu pai, o deus Apolo, que é o próprio Sol. Vivifica todos os seres, mas, igualmente, queima e desseca tudo. Ao mesmo tempo que é deus fazedor e purificador, é, também, o deus da morte súbita. Em segundo lugar, trata-se de um

2 – Ópera dos mortos

toca a mão na madeira (darei porta?)
como se tocasse toda a substância da casa
o seu vento as suas vozes os seus cheiros
os seus objectos a totalidade do espaço
que se adivinha para além das janelas e das paredes

(Ruy Ventura – poeta português contemporâneo)

Não há necessidade, para o atual capítulo, de criar um título diferente, mais expressivo, ou de impacto, porque não há nada mais adequado, para o tema desenvolvido nesta pesquisa, do que “Ópera dos mortos”. E a partir da epígrafe do romance de Autran Dourado, o leitor já percebe o clima adequado à leitura mítica: *O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa.* (Heráclito, fragmento nº 93 segundo Hermann Diels); e muito mais, o clima de silêncios insondáveis devido a sombras espessas. Primeiramente, pela referência a Delfo, que construiu a cidade de Delfos, famosa por seu templo e pelo oráculo, em homenagem a seu pai, o deus Apolo, que é o próprio Sol. Vivifica todos os seres, mas, igualmente, queima e desseca tudo. Ao mesmo tempo que é deus fecundo e purificador, é, também, o deus da morte súbita. Em segundo lugar, trata-se de um

fragmento de Heráclito que, ao refletir sobre o tempo, disse que *não se toma banho duas vezes no mesmo rio e que o tempo é um reino dirigido por uma criança que brinca com ossinhos*. E, finalmente, o silêncio que está fundido no tempo mítico, na memória individual.

Tem-se, portanto, na epígrafe, a luz da razão apolínea, que determinava dualismo e ambigüidade, nunca respostas terminais e fechadas, como era próprio dos oráculos. Os deuses empregavam muitas linguagens para se fazerem entender pelos homens através de interpretações diversas, de acordo com as diferenças individuais. O oráculo pode simbolizar a própria multiplicidade da criação artística, com as suas várias possibilidades de interpretação, de inconclusibilidade, e de interrogações perenes. E o que é curioso, quanto mais perguntas e menos respostas, mais a obra de arte se torna sólida, duradoura, porque o importante dela não é esclarecer, mas, sim, *significar*. É possível, portanto, que, já na epígrafe, Autran Dourado tenha tido a intenção de sintetizar a poética de seu romance, *Ópera dos mortos*.

De importância vital, com presença sólida no romance, e que, de certa forma, no recôndito, está presente na epígrafe, através da citação de Heráclito, é o tempo. O tempo, este senhor que é simbolizado pela Roda, com seu movimento giratório, pelos doze signos do Zodíaco, que descrevem o ciclo da vida; o tempo, este senhor implacável que sempre trouxe angústia ao homem devido à sua fugacidade.



Em *Ópera dos mortos*, a preocupação com a passagem do tempo está registrada na presença dos relógios; relógios de vários tipos: grandes, pequenos, de prata, de ouro, de madeira (em forma de armário) – todos ali, como marcadores do tempo e como inspetores dos destinos dos homens. Neste romance de Autran Dourado, o relógio e a morte têm um vínculo curioso, porque os relógios parados têm uma aproximação mais com a vida do que com a morte; é como, parando-se os relógios, as personagens quisessem, até inconscientemente, congelar o tempo, aquele voltado para momentos que foram melhores, e que já se passaram de forma irreversível. As passagens confirmam:

Logo no princípio, num gesto que só ele entendeu, poucos notaram, deixou de usar o relógio de prata comemorativo da Independência, presente do senador Dagoberto, com aquele quadro de Pedro Américo em alto relevo e a efígie de José Bonifácio na parte de dentro.. Não jogou fora o relógio, não era de coisas pequenas, se limitou a pendurá-lo num prego na parede da sala, *nunca mais deu corda*, o relógio de prata ali ficou para sempre. O coronel voltou a usar o velho pateque de ouro. (1980: 22)

O coronel Honório se trancou no quarto. Só apareceu na hora de fechar o caixão. Na sala, ele olhou todos do alto, *nenhuma palavra*. Dirigiu-se primeiro para o relógio-armário, aquele mesmo, e *parou o pêndulo*. Eram três horas. (1980: 26)

Abriu-se caminho para Rosalina. Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota, aquele mesmo que a gente babava de ver ele retirando do bolso do colete branco, tão bonito e raro, Pateck Philip dos bons, legítimo. Que ela colocou num prego na parede, junto do relógio comemorativo da Independência. *Os relógios da sala estavam todos parados*, a gente escutava

as batidas do *silêncio*. Só na copa ouviam a pêndula no seu trabalho de aranha. (1980: 28/29)

Quando a gente já andava meio sem esperança de qualquer novidade de monta, veio alguém com a notícia de que Quiquina tinha descido a escada, ido até a copa, parado a pêndula. Mas ninguém viu, como foi que viram? *Porque de repente a pêndula parou*. A gente esperava tudo repetido, mas não assim tão igualzinho *que nem relógio de repetição*. (1980: 207/208)

O tempo interrompido está nas quatro demonstrações acima. Na primeira, pode-se pensar na possibilidade de congelar um tempo soberbo para a família Honório Cota, o tempo ainda da Monarquia, do bandeirante Lucas Procópio Honório Cota, homem de força bruta, desbravador, que, desiludido da cata do ouro ou das pedras preciosas e semipreciosas, é obrigado a se contentar com as terras, terras a perder de vista. Torna-se um coronel de terras e das vidas que habitam estas terras. Ao parar o relógio de prata comemorativo da Independência, o coronel João Capistrano Honório Cota, filho do coronel Lucas Procópio, em estado de loucura, talvez acreditasse ser possível ludibriar este tempo, fazendo com que o tempo do pai ficasse retido no relógio parado e dependurado na parede da sala.

Na segunda citação, o coronel João Capistrano, mais uma vez, pára o pêndulo de um relógio, pela morte de sua companheira de muitos anos e muitas perdas; Dona Genu engravidou-se inúmeras vezes, mas não conseguia levar as gravidezes a bom termo, para sua infelicidade e a do coronel, sempre ansioso por povoar os quartos desertos do sobrado. Mais uma vez, o pêndulo foi desativado, e, desta vez, às três horas em ponto.

No terceiro fragmento, quem pára o relógio de ouro é Rosalina, filha muito amada do coronel João Capistrano, a única sobrevivente que conseguiu se safar do cemitério de anjinhos, administrado pelo negro Damião, homem de confiança da família. Pela morte do pai, ela, que havia sido solidária a ele, nos momentos de decepção e loucura, inclusive se afastando do convívio com a cidade, deposita o relógio, que o pai usava, junto aos outros dois, que já estavam parados.

No quarto momento em que o pêndulo é interrompido, momento de névoa e brumas, possivelmente gerado pela ausência de lucidez de Rosalina, a última representante da gente Honório Cota, há nítido contorno de ausência de futuro, só restando o passado, carregado de sensações e silêncios significantes. Se não virão descendentes, o mais viável é parar, também, o último relógio. Ninguém melhor do que Quiquina para fazê-lo, aquela mesma Quiquina que, ainda criança, acompanhava Damião, no enterro dos anjinhos, e que, depois, acompanhou a sobrevivente Rosalina, em toda a sua trajetória de solidão e loucura. A Quiquina preta e muda sem ser surda, o cão de guarda do último Honório Cota, aquela mesma que trouxe ao mundo o filho de Rosalina, fruto de uma ligação vergonhosa, de acordo com a velha criada, transformado-se em embrulho úmido, que deveria ser sepultado na voçoroca.

Quando o curioso narrador-testemunha faz referência ao único relógio que ainda funcionava, o da copa, ele o diz de forma plural de sentidos, onde

o silêncio está nas fraturas das palavras: “Só na copa ouviam a pêndula no seu trabalho de aranha”. Há uma *fermentação* de idéias, nesta frase, pois, ao se valer da imagem da aranha, o trato é com um silêncio não ocioso, porque algo está sendo urdido interiormente. Isto é comprovado, conotativamente, através do trabalho da aranha, ou seja, ouve-se a atividade do silêncio, organizada, sutil. Há algo em contínuo processo em seu interior; trata-se de ouvir o mistério, sendo estruturado na “pêndula” que, mesmo parada, está em atividade, visto que o tempo é contínuo.

O silêncio aumenta sua carga de significação, à medida que os relógios param de marcar o tempo. E o que sustentará tal reflexão, no desenrolar da narrativa, é a própria construção da linguagem, que edifica um segundo signo, metonímico, do objeto relógio. O homem tem o poder de parar os relógios, mas a pêndula de cada um deles continua marcando o tempo, no perpassar de quase todas as páginas da narrativa: a pêndula-linguagem continua funcionando, por mais que a vida vá se encolhendo no sobrado da bizarra família Honório Cota. A pêndula-linguagem marca o tempo, em páginas e páginas do romance (páginas 03, 22, 26, 28, 29, 32, 35, 37, 40, 41, 43, 86, 87, 90, 92, 95, 100, 101, 103, 110, 117, 119, 120, 136, 137, 139, 140, 153, 156, 158, 171, 172, 175, 186, 187, 189, 193, 205, 207, 208), tempo de solidão e de silêncios, de maus presságios e revolta íntima, mas irreduzível, inexorável. O movimento repetitivo da pêndula do relógio, performatizado pela repetição de frases, que falam sobre as

pêndulas paradas, resulta num clima de tragédia muda, de envolvente perplexidade, devido ao contexto paradoxal.

2.1 – A ópera muda

Quando se vai avançando na análise do movimento dos sentidos, única pista viável para se tentar um arremedo de representação do silêncio, fica bem perceptível que o romance de Autran Dourado é campo propício para tal empresa; constitui-se em clima de ópera, onde música, ação, poesia, teatro, arte visual e encenação se entrelaçam, na composição da tragédia. Torna-se impossível esquivar-se da presença das três filhas de Érebo e da Noite, as Parcas, que limitam até os poderes de Júpiter. Elas são, antes de tudo, a divindade do Destino, e têm a mesma idade da Noite, da Terra e do Céu. Dos páramos olímpicos, elas observam os destinos dos homens, que estão gravados sobre ferro e bronze, de sorte que nada os pode apagar. Imutáveis, nos seus desígnios, as três irmãs urdem continuamente o fio misterioso da Vida, e coisa alguma será capaz de comovê-las, ou fazer com que mudem o curso imutável do Fado.

Nesta ópera, há um clima de maus presságios envolvendo todas as personagens que a movimentam: a brutalidade do poderoso coronel Lucas Procópio; a passividade de dona Isaltina, sua humilhada esposa; os sonhos mirabolantes do coronel João Capistrano, comparado, em certo momento,



ao Cavaleiro da Triste Figura, Dom Quixote; dona Genu, que nada tem de Dulcinéia, com uma gravidez atrás da outra e os braços vazios, sempre enterrando seus anjinhos; a sobrevivente Rosalina, que recebe em sua carga genética a terrível sina da família Honório Cota; o mediador Quincas Ciríaco, que sempre carregou o medo de ser filho bastardo do coronel Lucas Procópio, e confidente do coronel João Capistrano; Emanuel, filho de Quincas Ciríaco, e apaixonado contido de Rosalina, *a rosa branca barroca*; Quiquina, a negra que ajudou a plantar o cemitério de anjinhos, muda que fala com os olhos e que estava vigilante em todos os cantos do sobrado; o José Feliciano, que vai montar os *dentes da engrenagem*, trazendo para a *flor de seda* (Rosalina), *o vento após a calmaria*, ao depositar a semente no corpo da última descendente dos Honório Cota.

Trata-se de uma ópera séria, incrustada em silêncio mítico, silêncio das origens. O silencioso sobrado é impecável como cenário de ópera, com seus torneios barrocos *nos peitoris das sacadas de ferro rendilhado formando flores estilizadas, setas, volutas, esses e gregas*; com as escadarias e o jogo de claro e escuro, de cheio e vazio, de retas e curvas.

As personagens que transitam no espaço cênico são todas aquelas que estão, fatalmente, presas ao signo das Parcas, irremediavelmente, presas ao redemoinho de um destino implacável, onde os verbos não são conjugados no futuro. O narrador-testemunha e as pessoas da pequena cidade compõem o coro da ópera, e, conseqüentemente, da tragédia. Eles buscam com os

olhos interrogativos, redutos de silêncio, as cortinas do cenário, onde transitam as personagens, tentando vasculhar suas vidas, entender suas ausências e os seus silêncios. Somente a morte e a loucura dão o direito ao coro de desvendar as cortinas e pisar o cenário (o sobrado), perscrutando, com olhos ávidos, tudo o que tiver ligação com aquelas vidas malfadadas. A partir de determinado momento, as pessoas da cidade (o coro) só conseguem entrar no sobrado, quando alguém morre, no caso de dona Genu e o coronel João Capistrano, ou enlouquece, no caso de Rosalina.

A música da ópera fica a cargo da escolha dos sons, das harmonias, de fonemas altamente expressivos, de pontuação adequada a cada circunstância, de repetições sinalizadoras do ponto e contraponto barroco, da polifonia das vozes narrativas, distribuída entre o narrador central, espécie de moldura, que é uma espécie de testemunha dos fatos narrados, e as vozes, em monólogo interior, de Quiquina, Rosalina, José Feliciano e Quincas Ciríaco, numa simbiose de musicalidade e poesia, própria da criação dos grandes talentos:

Um recuo no tempo, pode se tentar. Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare as suas engrenagens e areias, deixe a casa como é, foi ou era, só pra gente ver; impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino. (1980: 02)

A arte cênica ocupa um espaço especial na ópera de Autran Dourado. As nove partes em que a narrativa é dividida (O Sobrado; A Gente Honório Cota; Flor de Seda; Um Caçador sem Munição; Os Dentes da Engrenagem; O Vento Após a Calmaria; A Engrenagem em Movimento; A Semente no Corpo, na Terra; Cantiga de Rosalina) e que podem ser distribuídas em três planos, que corresponderiam aos três atos da ópera séria: O Sobrado, A Gente Honório Cota, Flor de Seda, ato voltado com exclusividade para a família Honório Cota, e para as pessoas que estavam muito próximas a ela; Um Caçador sem Munição, Os Dentes da Engrenagem, O Vento após a Calmaria, ato dedicado a José Feliciano, o caçador, que, apesar de não ter munição, trouxe, para o sobrado, os dentes da engrenagem e o vento do redemoinho para destronar a calmaria em que vivia Rosalina Honório Cota, mulher, que, por volta de seus trinta anos, continuava só, carente até da voz humana, pois, quem vivia com ela, era Quiquina, completamente muda, embora não fosse surda; o terceiro ato poderia ser A Engrenagem em Movimento, A Semente no Corpo, na Terra, Cantiga de Rosalina, partes voltadas para o trágico desfecho, que, ao longo da narrativa, vinha sendo anunciado por antecipação, tanto pelo narrador-testemunha, como pelo monólogo interior das outras personagens, em angustiado entrelaçamento barroco, com seu grito agônico, inaudível, porém ensurdecador. Nesse último ato, Rosalina, na sala da parte térrea do sobrado, emblema do sensual avô Lucas Procópio, liberada de seus rancores



e preconceitos, através da embriaguez do vinho, torna-se apenas fêmea, com a parceria de José Feliciano, que planta a semente em seu corpo e, depois, fertiliza a terra com mais um anjinho.

Os recursos teatrais fluem claros em *Ópera dos mortos*; a encenação de Rosalina e de seu pai, o coronel João Capistrano, desenvolvem movimentos, como se estivessem sendo dirigidos por um diretor:

O passo vagaroso de quem não tem pressa – o mundo podia esperar por ele, o peito magro estufado, os gestos lentos, a voz pausada e grave, descia a rua da Igreja cumprimentando cerimoniosamente, nobremente, os que por ele passavam ou os que chegavam na janela muitas vezes só para vê-lo passar. (1980: 09)

De repente viu-se:

Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação; trazia alguma coisa brilhante na mão. (1980: 28)

Outro aspecto incontestável de técnica teatral é o registro da rubrica do autor, o discurso secundário, onde estão orientações, geralmente entre parênteses, para o diretor e atores, que participam da peça:

O senhor querendo, pode voltar para o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: o olho não se move, como o barroco se move. Tem razão, a casa está mesmo carecendo de reparo, de pintura, de restauração, como se diz. Até capim está dando em cima do telhado, e quando em dia de chuva, é um pipocar de goteiras sem fim.

(E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela.) (1980: 07)

2.2 – Eros, loucura e morte

Rosalina sintetiza a família Honório Cota; tem, justamente por esta razão, uma personalidade de notável pluralidade, pois é uma somatória da fidalguia da avó Isaltina, cuja origem vem de políticos ligados ao Império, mulher de maneiras refinadas; da retidão moral e da loucura mansa do pai, o coronel João Capistrano, com quem foi solidária durante toda a sua vida; do conservadorismo da mãe, Dona Genu, além da sina dos natimortos, pois perde o filho que havia gerado; da sensualidade voraz do avô, o coronel Lucas Procópio, de quem herdou os lábios carnudos.

Quando ainda solitária e reprimida pela sua voluntária reclusão no sobrado, antes da chegada de José Feliciano, com quem manterá um relacionamento íntimo e estranho, Rosalina padece de um silêncio assustador, porque a única pessoa que aceita ao seu lado, Quiquina, é muda. Ela, que parece uma figura saída de uma fotografia antiga, com seus vestidos sóbrios e escuros, e a sedosa cabeleira aprisionada em repressor penteado, busca a embriaguez do vinho, todas as noites, como num rito iniciático. Naqueles momentos, de vinho do Porto ou da Madeira, Rosalina traz à tona o libidinoso avô Lucas Procópio, e guarda, temporariamente, a avó Isaltina, o pai adorado, e a mãe, a discreta Dona Genu. As flores de pano e de papel, feitas pelas suas mãos habilidosas, são para o dia, quando volta ao vestido escuro e às boas maneiras. Estas flores, que servem tanto

para enfeitar as festas da cidade (ao serem vendidas por Quiquina), como para florir o sobrado, que lhe serve de túmulo. Rosalina é o próprio paradigma do silêncio. A atividade de fazer flores pode ser comparada à da aranha, que urde em silêncio o seu tecido de solidão; e a flor, também, carrega o silêncio em suas pétalas, cujas cores, formas e maciez constituem o resultado de um processo de criação, do labor de um esteta, que é silêncio puro, apesar do trovejar de suas ações, presentes em tudo e em todos. O aprofundamento do silêncio, no caso de Rosalina, advém do fato de as flores não terem perfume, pois são de seda ou de papel e, além disso, estão murchas, assim como a aranha: *A rosa branca caída no chão, aranha murcha, morta.* (p. 129)

O vinho, que libera a sexualidade reprimida de Rosalina, será, também, o sangue do sacrifício do inocente: o filho da filha do coronel João Capistrano será imolado pelo destino, pela sina das mulheres da família, como pode ser demonstrado no monólogo interior de Quiquina, no momento em que esta faz o parto de Rosalina:

Às vezes vem de repente, carecia ficar atenta. Já ajudava empurrando a trouxa para baixo, botando as pernas no jeito. Tudo ia sair bem com ela, Deus querendo. Com o menino é que tinha de ver como é que ia ser. Na hora a gente resolve, não adianta ficar cuidando antes. Dando tempo, antes de Rosalina ver o menino. Ela não ia nem desconfiar. Era mostrar depois o bichinho morto. Deus é grande, a gente dá um jeito. Bem pode ser que Nosso Senhor faz sair daí um anjinho, mais um anjinho que o sobrado paria, toda vez dona Genu, a sina desta gente Honório Cota. Quem sabe ela herdou dona Genu por dentro. A sina pesando na casa, sufocando. (1980: 196/197)

José Feliciano, o mesmo que trouxe os dentes para a engrenagem, ficará preso a ela, a tal ponto que não dará conta de se livrar: ele é o escolhido por Quiquina, para dar fim àquele fardo viscoso e quente, que deverá servir de pasto às famigeradas voçorocas, tão tenebrosas quanto a negra muda, guardiã da honra dos Honório Cota.

Conhecer Rosalina foi o redemoinho da vida de José Feliciano, a sina mais funesta. Diante de tantas perdas, só lhe resta chorar, justificando, assim, o epíteto de “caçador sem munição”. Qual é a defesa de um caçador sem munição? O que resta a ele é desaparecer, procurar outro lugar, que o faça, quem sabe, esquecer a flor sem perfume, as voçorocas tenebrosas, os olhos de cão de guarda de Quiquina, os relógios parados, o sobrado-túmulo, o piano mudo, a ausência de calendário, as cortinas cerradas.

Nessa ópera de Autran Dourado, encontra-se a angústia universal que o homem enfrenta diante das perdas dos valores, que o fazem cada vez mais frágil e inapto para a vida, porque nada, nem mesmo os relógios parados, tem a habilidade de parar o tempo, que continua inexorável e devorador como as voçorocas. Esta é a realidade, e, em face dela, não será a força de sobrenome poderoso, que conseguirá afastar a arma fatídica da morte, com os seus agudos espinhos. Possivelmente, Rosalina voltará a sorrir quando mergulhar no silencioso ventre da loucura, único equipamento, além da morte, capacitado para desativar tantas dores:



E ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez. Ela sorria feito se fosse para a gente. Mas sabíamos, não era para nós que ela sorria: era um sorriso meio abobalhado, para ninguém. Ela parecia não nos reconhecer, e no entanto sorria, os olhos vidrados como que não viam, e era para a gente que ela mirava, ela sorria. (1980: 210)

2.3 – O redemoinho da voz narradora

As vidas, que povoam silenciosamente o cenário da ópera muda, movimentam-se em trajetória de redemoinho, em seu movimento helicoidal, de regressão irresistível e inevitável, como se fossem tragadas pelo centro do caracol, voçoroca sombria em estado de espera.

Quando José Feliciano chega à pequena cidade e avista o sobrado, sente-se confortável, pensando na possibilidade de prestar serviços variados, de trabalhar ali, no reduto daquela mulher, Rosalina, que talvez precisasse de um ajudante. Mas o interesse foi interrompido, por alguns instantes, com o sentimento de mal-estar, com a formação de um redemoinho:

Um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia do meio da praça em direção à igreja. Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal pra ele? Quem sabe não era melhor descansar um pouco, tomar outro rumo? (1980:63)

Quando o romance está chegando ao seu final, e as desgraças foram muitas, José Feliciano, tragado pela voçoroca, preparada por Quiquina, traz à tona a lembrança do redemoinho e pensa que estaria livre de tanto sofrimento se tivesse continuado a viagem e ignorasse o sobrado.

Esse movimento de redemoinho não está acionado somente às vidas das personagens da ópera, mas, sobretudo, à construção das vozes que narram. Inicialmente, há um narrador-testemunha que, nem sempre é só testemunha, e logo no início, demonstra ser um habitante da cidade que acompanhou, com muito interesse, o destino da gente Honório Cota. A primeira frase da narrativa denuncia a presença de um ouvinte: *O Senhor querendo saber, primeiro veja...*(p. 01). O receptor não diz nada, apenas ouve. Tudo indica que a cidade situa-se no interior de Minas Gerais, pois o narrador fala em Paracatu, Ouro Preto, São Gotardo, Diamantina, Belo Horizonte, lugares que, de uma forma ou de outra, serviram de espaço para a movimentação das personagens, em algum momento de suas vidas, sem se esquecer de que todo o tempo da narração está vinculado a um espaço indefinido, cuja possível definição está no sobrado, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo (que pode estar em qualquer lugar) e na Fazenda Pedra Menina, poderoso espaço mítico, cuja representação do *ninho primordial, a casa perdida*, segundo as reflexões de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, pode ser construída através do devaneio.



A voz desse narrador-testemunha vem carregada de uma conotação coletiva, como se tivesse falando por toda a comunidade que presenciou, no passado, a história dos moradores do sobrado, tanto é que ele não fala “eu ouvi”, mas, sim, “a gente ouvia”; *todo dia a gente tinha novidade; Eta coronel Honório Cota que vem engrandecer a cidade, a gente dizia, pasmos de admiração e sobejo* (p. 15/16). São as vozes do coro da tragédia, contidas, silenciadas, na voz do narrador que conta a história a um ouvinte não identificado.

A maneira como o narrador conduz a narrativa, sempre ampliando o que já foi dito, retificando, através da repetição de detalhes, faz lembrar Roland Barthes, em seu volume, *O rumor da língua*, quando fala sobre a fatalidade da palavra e a *anulação por acréscimo*:

Ao falar, não posso usar borracha, apagar, anular; tudo que posso fazer é dizer “anulo, apago, retifico”, ou seja, falar mais. Essa singularíssima anulação por acréscimo, eu a chamarei de “balbucio”. O balbucio é uma mensagem duas vezes marcada: por uma parte, compreende-se mal; mas, por outra, com esforço, chega-se a compreender apesar de tudo; não está verdadeiramente nem na língua nem fora dela: é um ruído de linguagem comparável à sequência de barulhos pelos quais um motor dá a entender que está mal regulado [...]; O balbucio (do motor ou do sujeito) é, em suma, um medo: tenho medo de que a marcha venha a parar [...] assim também o bom funcionamento da máquina se estampa num ser musical: o rumor [...]. E a língua, pode rumorejar? Palavra, ela permanece, parece condenada ao balbucio; escrita, ao silêncio e à distinção dos signos: de qualquer modo, fica muito sentido para que a linguagem realize um gozo que seria próprio da matéria.

(1988: 92/93)

O leitor, e, principalmente, o analista do romance *Ópera dos mortos*, ouve o coro da tragédia, repleto de sinais, que antecipam o tempo da narração, o que produz um tempestivo silêncio: *E assim era tudo corridamente grande e sem mais palavra, só muda admiração. Apenas Quincas Ciriaco cismava na desgraça, no destino, no que devia de vir* [p.17].

O trabalho que Autran Dourado desenvolve na utilização do tempo no romance contribui na produção de um clima de *silêncio-origem*, devido à expansão de pequenos blocos de tempo, de modo a dar uma impressão de plenitude e continuidade por entre os limites da unidade de tempo escolhida. De forma deliberada, sacrifica a velocidade e o interesse causado pelo movimento e mudança, para alcançar uma correspondência mais próxima entre o andamento da vida, ou, mais verdadeiramente, dos atos de pensar e sentir, e a sua maneira de escrevê-la. Isto é possível ser reconhecido em outros romances do autor, como em *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974).

Outro artifício eficaz produtor de silêncio, é utilizado no romance: a *corrente-de-consciência*, termo usado por Mendilow, em *O tempo e o romance* 1972. Ao transferir os eventos para o plano mental, é possível dispensar a seqüência cronológica ordinária e prosseguir mantendo a continuidade, pois estes são válidos apenas por padrões externos, e não possuem uma justificativa (exceto a conveniência do leitor) na evocação de



processos mentais em que a memória associativa segue leis de sequência puramente privadas e individuais.

O resultado da construção narracional do *Ópera dos mortos* não poderia ser outro: um romance polifônico, um dos grandes trunfos do silêncio, devido às frestas que marcam território, de uma voz para outra. Nos dois primeiros capítulos, intitulados “O sobrado” e “A gente Honório Cota” o narrador, que suga as vozes dos outros, desenvolve a narração. Esse narrador, às vezes, parece pessoa simples, o que é denunciado pelo nível de linguagem que emprega, e por tratar o seu ouvinte de “senhor”, o faz lembrar Riobaldo, criação de Guimarães Rosa:

O senhor diz que gosta de antigalhas. Não sei, a gente diz uma coisa e pensa outra. Diz que gosta apenas por delicadeza, talvez não. Talvez nem me acompanhe. Ah, gosta mesmo, de verdade? Então me siga, paga a pena, o sobrado é antigo de velho. (1980: 06)

Este mesmo narrador emprega uma linguagem mais elaborada que denuncia, pelo conteúdo, uma formação mais erudita:

Veja tudo, de vários ângulos e sinta não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. (1980: 06)

Como foi demonstrado, na mesma página, o narrador expõe duas formas de linguagem, e, conseqüentemente, de conhecimento, dando a impressão de ser dois em um. E há mais motivos para se pensar assim, quando ele age, em certos momentos, buscando a isenção de uma testemunha, somente narra o que viu, mas logo denuncia outro tipo de narrador, aquele que desenvolve onisciência:

Quincas Ciríaco queria esquecer a espingarda, a mira mil vezes sonhada, a figura sombria que ainda hoje lhe aparecia em sonho. Não, nunca que ele seria meu pai, dizia Quincas Ciríaco. Como pôde ao menos pensar. A gente pensa, o pensamento comanda as rédeas, a gente chega diante do abismo. (1980:13/14)

O terceiro capítulo, cujo título é “Flor de seda”, não tem o narrador dos dois primeiros. Pode-se considerar que ele entra no sobrado, com o intuito de passar a voz para Rosalina, a “flor de seda”. Percebe-se que é outro narrador, e não o primeiro, pela forma de conduzir o processo de narração, bem mais formal do que o outro. É como penetrar em um castelo de respeitada princesa, e uma voz de comportamento duvidoso, como o caso do narrador-testemunha, que não é somente testemunha, não merecesse entrar naquele ambiente de mistério e magia. Seria uma profanação.

Rosalina afastou a cortina e chegou na janela. O Largo do Carmo era uma claridade seca, vazio. Duas horas da tarde. Ainda. Faz pouco ouviu as pancadas da pêndula na copa. O burrinho junto do juazeiro, a terra vermelha. Quiquina tinha ido levar as rosas de papel-crepom. A procissão, o andor de Nossa Senhora do Carmo especialmente preparado. Amanhã, da janela do seu quarto, escondida detrás da cortina, ia ver a procissão sair. Queria ver as flores de papel e de pano, aquelas flores que só ela sabia fazer tão bem. Foi dona Genu, fez questão que ela aprendesse. Um japonês seu Tamura, ela nunca tinha visto um japonês na sua vida, quem ensinou. Ele ficou pouco tempo na cidade, um mês só. Mas deu tempo de aprender, tinha que aprender depressa. Mamãe tinha dessas coisas.(1980: 31)

Nesse momento, o processo de enunciação aprofunda-se nas voçorocas do espaço mítico. A jovem, com seus gestos hieráticos, ritualisticamente vestida de preto e gola branca, ser noturno e velado pelas cortinas e muros do sobrado, tão impenetrável aos olhos dos curiosos, aquece-se ao sol da linguagem-memória, pela autorização de voz do narrador, que a introduz. Naquele instante mágico, Rosalina recupera o espaço da infância, as lições de piano, o retrato do avô, que não dizia nada, os santinhos que ganhava do padre, roubados por Quiquina, os lírios de verdade da primeira comunhão, a hóstia na ponta da língua, os sermões que falavam do inferno, a música do *harmonium*, Emanuel, o companheiro de infância, o cavalinho do circo, o homem de casaca vermelha, estalando o chicote no ar, o pequirá ajaezado, chamado Vagalume, o pai muito amado, a Escola Normal, Emanuel rapaz, chama que não se apaga, mas se esconde.

Enquanto Rosalina busca o tempo da Pedra Menina, desenvolve-se um estranho e surdo diálogo, entre a menina livre de cortinas e a mulher



encerrada no sobrado. Enquanto linguagem articulada, a narrativa não silencia, mas o texto que decorre dela, instalado no âmago de seu organismo, está marcado pelo estigma do silêncio. Como este adquire importância fundamental na obra de Autran Dourado, pode-se configurá-lo como alvo a ser atingido. Das entranhas do texto de muitas vozes, polifônico, surge o silêncio como um *outro* em direção ao qual o primeiro caminha, e é essa a forma peculiar de trabalho da linguagem-redemoinho, voçoroca. As respostas para as indagações de Rosalina encontram-se sob formas de ausências. E o silêncio instaurado no interior do texto funciona como elemento de maus presságios.

O mesmo narrador que entra no sobrado e arranca a voz de Rosalina, na forma de monólogo interior, estará presente, também, para introduzir no cenário, mais uma personagem da tragédia: José Feliciano, ou Juca Passarinho, *o caçador sem munição*, o homem que via no sobrado, o túmulo, e, nas voçorocas, as veredas sombrias. Ele que pode ter sido o auxiliar do destino, na condução dos ventos, que provocaram o redemoinho, responsável pelo despertar da *flor de seda*, despertada da calmaria, a qual se entregou, ainda ao lado do pai. Nos capítulos cinco, seis e sete há um entrelaçar de vozes: Rosalina, José Feliciano e os dois narradores se revezando sutilmente. O capítulo oito fica a cargo da muda Quiquina, que extrai a semente das entranhas de Rosalina e manda o desesperado José Feliciano enterrá-la nas voçorocas. Quiquina, a irmã das voçorocas, a

própria concretização do silêncio, testemunha perplexa dele na gênese possível das criaturas. Com o mesmo cuidado com que trata o sobrenome da família Honório Cota, mantém-se, também, preservadora do lacre mágico da mudez em seu sentido original. Nada nem ninguém a corrompe no cumprimento deste objetivo.

Finalmente, o nono e último capítulo, *Cantiga de Rosalina*, resgata definitivamente, a voz do primeiro narrador, como num processo de disseminação e recolha. Sua voz é a primeira a ser ouvida no romance; à medida que a narração vai sendo desenvolvida, outras vozes vão se espalhando durante o percurso da narrativa. Apesar de não ser tantas as personagens a quem a voz é concedida, há um processo de amplificação de cada uma delas, resultando em cadência de eco, o que faz gerar um estranho diálogo de silêncio:

Um caixão de anjinho. Os dourados. Branquinhos, os meninos é que carregavam. Gente grande carregando fica até esquisito. Damião com a caixa debaixo do braço feito quem carrega um embrulho. Nem ligava, de tão acostumado. A cova rasinha, não cavavam muito. Tinham de fazer a cova na hora, seu coronel nem tomava o trabalho de mandar avisar. Às vezes, Damião mesmo é que fazia. Que sina aquela. Parecia até mesmo maldição. Quem sabe aquela sina não passou pra Rosalina? A salvação, ela não ia ter de fazer nada. Mais um anjinho. Meu Deus, chama mais este. Um anjinho pro Senhor. (1980: 191)

Momento importante para a construção do código de tragicidade: o caixão de guarda da família Honório Cota realiza o parto de Rosalina, que

parecia não ter a mesma sina da mãe, dona Genu, que não chegava a completar os nove meses: aquela gravidez correu normal; a continuidade da família estaria garantida, se não fosse o destino construído pelas mãos da velha negra, cujos beijos vermelhos da boca desdentada, na contração de uma gargalhada, lembravam, de acordo com o narrador, *as voçorocas de goelas vermelhas na beira da estrada que deixa a cidade*.

A demonstração acima representa um recorte expressivo, no que diz respeito à construção do narrador: a voz da Quiquina, entrelaça-se à voz do narrador, com estreiteza tal, que se não fosse a frase, *A salvação, ela não ia ter de fazer nada*, com a presença do pronome pessoal de 3ª pessoa, “ela”, outra não teria sido ouvida, a não ser a voz da muda. Enquanto a tragédia vai sendo costurada em sua parte final, Quiquina trama:

Na hora a gente resolve, não adianta ficar cuidando antes. Dando tempo, antes de Rosalina ver o menino. Ela não ia desconfiar. Era mostrar depois o bichinho morto. Deus é grande, a gente dá um jeito. (1980: 196)

É o plano da memória que sustenta a intensidade psicológica das personagens de *Ópera dos mortos*. E a memória é o domínio das palavras. Quando falham as palavras, a memória também desmorona. E nas frestas das fraturas desse desmoronamento, está o silêncio *fundante*, que se encarrega de movimentar os sentidos. Quando, no final, o narrador que inicia o processo de narrar suga uma a uma as vozes que disseminou, o coro

da tragédia se desenvolve mais vertiginosamente, e a modulação de sentidos múltiplos torna-se mais fértil.

Em momento posterior, alguns recursos desse romance de Autran Dourado serão retomados, para demonstrações necessárias, com elementos de outras obras, que ainda serão analisadas.

no poder até 1938, mudou o objetivo de suas intenções e a história do país, iniciando a ditadura do Estado Novo, em 1937.

Os brasileiros produziram uma força política, construída a partir de ideologias, que culminou na convocação de uma Assembleia e a redação de uma nova Constituição.

3 – O narrador que se esconde

O silêncio é da essência da linguagem, da sua lógica
Wittgenstein (Tractatus)

Nos rastros de fraturas como possíveis moradas do silêncio, ou melhor, como trincheiras de resistência à palavra declarada, vêm à tona, desta pesquisa, duas narrativas notáveis da ficção intimista brasileira da década de trinta do Séc. XX: *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos (1937), e *Música ao longe*, de Érico Veríssimo (1936).

Este período, no Brasil, está marcado pelo pseudo-paternalismo de Getúlio Vargas, que tentava ganhar o apoio popular, defendendo algumas conquistas dos trabalhadores, mas, preparando, ao mesmo tempo, um golpe de estado, com características fascistas. Época de um governo provisório (1933), que se arrastava por três anos, e uma intensa luta ideológica entre grupos direitistas (integralistas) e grupos de esquerda; eleição de uma Assembleia Constituinte (1933), promulgação da Nova Constituição (1934), e Vargas, sendo eleito Presidente, pelos constituintes. Ele, que deveria ficar

no poder até 1938, mudou o objetivo de suas intenções e a história do país, iniciando a ditadura do Estado Novo, em 1937.

Os brasileiros presenciaram uma farsa política, construída a partir de elementos, aparentemente democráticos: a convocação de um Constituinte e a redação de uma nova Constituição.

Para enfrentar esta “tragédia brasileira”, o intelectual tem íntima necessidade de participar: uma indagação inquieta sobre a vida em torno, através do questionamento crítico de si mesmo, em seu espaço social de insulamento e repressão. É o florescimento de uma literatura intimista, que produziu frutos de excelente qualidade, em terras da literatura brasileira.

3. 1 – Ponto de vista: o sujeito como valor histórico

O fator essencial desta parte da pesquisa está sob a responsabilidade, principalmente, da construção do narrador, pois, afinal, Clarissa e Belmiro têm diário, e fazem dele um grande segredo.

Os romances são, habitualmente, escritos na terceira pessoa ou na primeira pessoa; e, sabe-se bem, que a escolha de uma dessas formas não é, de modo algum, indiferente, não é a mesma coisa que pode ser contada ao leitor, num ou noutro caso, e, sobretudo, a situação deste, com relação ao que é narrado, é transformada. Para cada tipo de dicção, um tipo de recepção.

A forma mais objetiva da narração é a terceira pessoa. Toda vez que o autor utiliza outra forma, ele estará convidando o leitor, mais do que em qualquer outro processo narracional, a não tomá-la ao pé da letra, mas a superpô-la à primeira, sempre subentendida.

Tal saída faz lembrar um comentário de Käte Hamburger sobre a narrativa em primeira pessoa, na sua obra *A lógica da criação literária*, no qual fala sobre o ser e a aparência na obra literária: *a narração em primeira pessoa constrói o enunciado de realidade inautêntica: ou, enunciado de realidade fingida* (1986: 225).

O processo de fingimento, pela escolha da primeira pessoa narrativa, levanta o debate da ligação entre literatura e realidade. A primeira pessoa surge como um esforço da linguagem para destruir a barreira erguida entre o ser e o parecer. Seria o fingimento da presença de um *sujeito-de-enunciação-histórico*, um sujeito definido, individual, que aparece como um *eu* (Hamburger, 1986: 224).

O diário, assim como a carta, a memória e a autobiografia, atribui um valor histórico ao dito, pela exuberância da pessoalidade de um sujeito. Tais modalidades sempre estiveram presentes nos círculos das obras literárias, criando um contexto de opacidade, quanto aos limites da literatura.

Aí, cria-se o impasse: como distinguir a natureza de um sujeito-de-enunciação de um diário comum, do de seus correspondentes literários? Tanto o diário comum como o literário são possuidores de sujeitos

históricos. Surge, assim, a necessidade de uma deferência especial aos diaristas literários; não podem ser considerados sujeitos fictícios, devido ao seu valor histórico. Trata-se do problema do Ser e da Aparência. Negar a qualidade de histórico ao amanuense Belmiro, por exemplo, seria romper com a validade da lógica do discurso; dar-lhe um valor absolutamente histórico, estaria havendo um rompimento com o senso comum.

É necessário, portanto, encontrar um meio termo: Belmiro, que não é fictício, pela sua historicidade, constrói o *enunciado de realidade inautêntico* ou *enunciado de realidade fingido*, porque fingir a realidade não é o mesmo que reproduzir a sua representação. De acordo com Käte Hamburger,

O termo “fingido” significa algo pretense, imitado, inautêntico, figurado, ao passo que “fictício” significa o modo de ser daquilo que não é real: da ilusão, da aparência, do sonho, do jogo. A criança que brinca pode fingir um adulto, mas, por brincar sem querer *passar* por adulto, ela desempenha o papel fictício de adulto, como o ator que representa determinado personagem não finge sê-lo, mas o representa como um personagem fictício. (1986: 225)

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, o seu caráter de personagem envolvida com os *acontecimentos* que estão sendo narrados. A personagem expressa a si mesma e a narrativa assume a forma de *diário íntimo*. Neste caso, o discurso procura presentificar a personagem, *expondo* sua interioridade, eliminando, praticamente, a distância entre enunciação e enunciado, entre o

escrito e o *vivido*. A consciência do narrador está voltada para a consciência do que é narrado.

No artifício do diário, a voz narradora não pressupõe um receptor. Quem escreve um diário não o deixa em qualquer lugar, sobre um móvel qualquer da casa. Geralmente, ele é guardado em uma gaveta, e, de preferência, trancada. Dessa forma, cada página que vai sendo preenchida pelo diarista *expõe a vida*, à medida que se desenvolve, flagrando a existência da personagem-narradora. O diário, como já é indicado pelo próprio nome, é marcado do ponto de vista temporal; trata-se da tentativa de registrar as experiências diárias. Conforme o *Dicionário de Narratológica*, de autoria de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes,

o **diário** assenta a sua especificidade antes de mais no tipo de narração que privilegia: a **narração intercalada**, justamente caracterizada pelo facto de ser uma enunciação narrativa intermitente, ocorrida em momentos de pausa da história, neste caso constituída pelas experiências que o dia-a-dia vai propiciando ao narrador.

Entende-se por **narração intercalada** aquele acto narrativo (ou conjunto de actos narrativos) que, não aguardando a conclusão da **história**, resulta da fragmentação da narração em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer micro-relatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa na sua totalidade orgânica. (1998: 105 e 253)

A escolha do diário, como um dos veículos da narração, nos dois romances citados, *O amanuense Belmiro* e *Música ao longe*, cria um clima

contraproducente para a transparência da linguagem, porque a força da autoria do autor do diário revela-se, então, tanto naquilo que ele não escreve como no que escreve.

Sabe-se que a narrativa é uma propriedade da consciência do homem, que enfrenta a irresistibilidade de transformar em *palavra* os seus conteúdos. Quando a transformação aplica-se ao conteúdo do *imaginário*, tem-se a literatura. E um texto literário que recorre à forma do diário, para desenvolver a sua narração, requer um olhar cuidadoso, porque se supõe que o diário é da intimidade exclusiva de um narrador, que exclui, definitivamente, o narratário. Mas, se existe um narrador, necessariamente, há o narratário, fato curioso com relação ao diário, que fica guardado debaixo de sete chaves, excluindo acintosamente um receptor. Aí está um foco rico de instalação do silêncio *fundante*. Um diário pode ser *um prólogo de um silêncio maior*. Um silêncio, que não é necessariamente *silenciamento*, interpretado na primeira parte desta pesquisa. Um silêncio, que não é o *místico*, analisado na segunda parte. É o silêncio que não cumpre a função de maquiagem e que, como tal, não encontra nem pode encontrar equivalência na palavra. É o silêncio, em suma, *irredutível*. O protagonista dessa experiência é o pesquisador, *destinatário* de um esforço *interpretativo*, cujo interesse recai sobre o silêncio que tem de residual o que guarda de refratário aos enunciados que se empenham em subjugar-lo. Como já foi observado, em alguns momentos desta pesquisa, ele não pode



ser alcançado concretamente, mas é possível, ao pesquisador, levar em consideração a conduta de quem foi subjugado por esse silêncio maior.

3.1.1 – Diário: um documento de vida que exclui o agente da leitura

Tanto em *O amanuense Belmiro*, como em *Música ao longe*, o narrador assume plenamente a palavra – relatos em primeira pessoa – absorvendo todas as conseqüências dessa postura. Mas nenhum dos dois assume plenamente o ato de escrever, o que contrapõe ao desejo, guardado nos recônditos da alma.

Pode-se perguntar: “como é que estes diários se transformaram em livros?” Nem Belmiro, nem Clarissa desejaram que suas enunciações viessem à tona? Parece que os autores, Cyro dos Anjos e Érico Veríssimo respectivamente, possíveis transcritores dos diários, não tenham tido escrúpulo, desrespeitando a vontade dos diaristas.

O romance moderno tem experimentado, com certa frequência, a poderosa atração dessa modalidade, que conjuga a imparcialidade do testemunho objetivo com a visão comprometida, própria do relato em primeira pessoa. Belmiro e Clarissa são testemunhas objetivas, como narradores dos romances, mas, como escritores de diário, fogem do reduto de testemunhas comprometidas, pois fazem questão de reafirmar que não



estão interessados na possibilidade de que os seus diários venham a cair nas mãos de outras pessoas: nem das mais próximas, quanto mais de estranhos:

Não. Preciso destruir este diário antes de morrer. O pior é que a gente nunca sabe quando vem a hora da morte. (*Música ao longe*, 1978: 09)

Prometi a mim mesmo que nunca escreveria um livro se não lhe pudesse dar proporções monumentais. É, logo ao iniciar a tarefa, pude ver que de mim nunca sairia um monumento: Jandira jamais foi tão acertada como quando, um pouco rudemente, me fez sentir isso: nada há de mim que possa interessar, de modo especial, a outrem. (*O amanuense Belmiro*, 1980: 152)

3.1.2 – Os embaraços de um narrador-mor

De acordo com as afirmações teóricas de Oscar Tacca, em *As vozes do romance*, pode-se afirmar que o relato de um diário íntimo oscila entre um destinatário interno e outro externo. Embora o diário íntimo seja diferenciado da literatura epistolar, pois esta se dirige, pelo menos, a *um amigo* (o leitor), tem-se consciência nítida de um destinatário, percebe-se, nele, apenas um pseudo-distanciamento entre relator e leitor, pois, na verdade, este está presente, mesmo que o diarista mergulhe na ilusão de que escreve para si mesmo. Tacca escreve:

O patético Diário de Anne Frank é um caso particularmente digno de atenção: essa 'amiga', destinatário interno e *fictício* a quem Anne, constantemente, se dirige, acaba por converter-se quase num destinatário *real*; por sua vez, mostra, como nenhum outro, o trajecto de um escrito, providencialmente resgatado pela 'literatura', desde um único e recatado destinatário *interno*, até a esse vasto, intruso e profanador destinatário *externo*, que somos os actuais leitores de Anne Frank. (1983: 146-147)

Em *Música ao longe*, a manufatura da narração é bem diferente da que se desenvolve em *O amanuense Belmiro*, apesar do diário, presente nos dois.

A diferença maior deve-se ao fato de que *Música ao longe* possui dois narradores: o narrador em terceira pessoa, de uma onisciência excessiva, e o relato de Clarissa, em primeira pessoa, através de um diário, que ela considera íntimo. Já *O amanuense Belmiro* tem, aparentemente, apenas a voz do protagonista Belmiro, falando do vazio do tempo presente e recordando o passado.

Clarissa desconhece este outro narrador, mas o leitor, que faz a recepção do romance, está ciente de sua presença, desde o início da obra, e se sente constrangido diante de indiscrição tão grande, porque o leitor sente que Clarissa está sendo traída, em seus sentimentos mais íntimos; afinal, ele, leitor, é o único que se sente com o direito de conhecer o diário da jovem professora. A interferência de um narrador fere esta cumplicidade, que ele gostaria de preservar.

Além de estar a par dessa problemática, o leitor percebe, também, que tal narrador está, quase sempre, ao lado de Clarissa, convivendo com o seu dia-a-dia, mais do que um narrador demiurgo, estruturado, conforme Genette, de *focalização onisciente*, que faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por essa razão, facultar, ao leitor, informações que considerar necessárias para o conhecimento do universo *diegético*. Ele é mais do que isto: é como se fosse uma personagem, também, embora nenhuma das personagens, que participam do enredo, consigam enxergá-la, ou mesmo, desconfiar de sua presença.

Essa organização narracional pode ser observada logo no início da leitura, principalmente, na colocação dos advérbios:

Clarissa entra na sala de visitas. **Ali** no canto está o retrato do bisavô: corpo inteiro, cara carrancuda, costeletas compridas, fardado de general do exército (**herói do Paraguai**), dragonas douradas, espadagão à cinta, luvas brancas, medalhas no peito. (1978: 08)

Clarissa perde-se em divagações. A luz jorra através das janelas. A manhã vai envelhecendo aos poucos. Na parede a folhinha diz **que hoje é vinte de março**. (1978: 02) (Os grifos fazem parte da pesquisa)

A primeira demonstração exemplifica que o narrador número 1 está ocupando o mesmo espaço físico em que Clarissa, o narrador 2, encontra-se. O segundo exemplo, que se refere ao tempo cronológico, registra que o

narrador número 1, mais que intruso, vive o mesmo tempo do narrador 2. Não há, portanto, nenhum distanciamento, nem espacial, nem temporal, entre os narradores 1 e 2.

Escurece, e como ninguém veio acender as luzes, a sala de jantar do casarão dos Albuquerque fica dormindo na sombra. As vidraças deixam passar a luz azulada da noite, que dá a todas estas coisas aqui dentro um ar de cemitério em noite de lua. (1978: 14)

Diferente da polifonia do *Ópera dos mortos*, responsável por um foco de silêncio importante, aqui, em *Música ao longe*, há uma construção na área do narrador, que provoca um estranhamento inusitado e onde há estranhamento, sabe-se, há ninho de silêncio.

3.1.3 – Narração espelhada

Há uma sugestão muito forte de que o *espelho*, que aparece tantas vezes em todo o processo da enunciação de *Música ao longe*, tem um papel importante, não só no quadro existencial, como, também, na estrutura da narração. Trata-se de um recurso curioso: a voz do narrador-mor espelha a voz de Clarissa (narrador 2). Ou vice-versa, daí a grande intimidade dele para com ela; chega a demonstrar, mesmo, um grande carinho, não só por Clarissa, mas por toda a família Albuquerque, embora, nenhum deles tenha

o poder de perceber tal fenômeno. O narrador chega ao cúmulo de responder por Clarissa:

D. Clemência se ergue e vai para a cozinha. Clarissa fica sentada à mesa. A criada canta. Leva os pratos para a cozinha, volta, enrola a toalha.

— D. Clarissa, a senhora vai ao cinema?

Clarissa sacode a cabeça negativamente.

— E ao baile do Recreio?

Também não. (1978: 35)

Percebe-se que a narração em terceira pessoa serve para revigorar o relato de Clarissa, e às vezes, ela, o narrador 2, conta fatos em seu diário, que logo serão confirmados pelo narrador 1.

Diário: Hoje de tarde, como todos os anos, mamãe vai no campo colher macela.

Narrador 2: Acho que vou também. O dia está bonito, nem parece que Jesus morreu.

(1978: 49)

Romance: Sol nas coxilhas. Um vento fresco com cheiro de campo e distância.

Narrador 1: D. Clemência, Cleonice e Nicolina carregam cestos para trazer a macela colhida. Clarissa vai na frente.

(1978: 49)

Outro recurso que reforça a presença da narração espelhada é a presentificação do passado, tanto na voz de Clarissa, como na do narrador 1. O tempo-memória, outro importante reduto do silêncio.

Em seu diário, Clarissa refere-se mais ao passado do que ao presente. São memórias da infância; o narrador 1 acompanha as atitudes de Clarissa: trazer para os dias atuais, para o tempo em que a narração está se processando, o tempo que passou, através da evocação. Não é gratuito, por exemplo, que uma das palavras mais repetidas no romance, além de *espelho*, *sombra* e *silêncio*, seja *relógio*. O espelho, que persegue a imagem do passado; a sombra, que oferece clima próprio ao devaneio; o silêncio, grande protagonista destas experiências interiores; e o relógio, medidor implacável do tempo.

Outro recurso de grande expressividade, que, praticamente, elimina a distância temporal, passado e presente, é a forma de empregar os verbos: acontecimentos do passado são narrados com o verbo no indicativo presente, ou em um passado próximo:

Dezembro de 1918.

A velha sala de jantar ilumina-se para a festa. As velas agora deram lugar às lâmpadas elétricas. João de Deus e a mulher acabam de batizar a primeira filha. Discutiram o nome. Os irmãos acharam que a menina devia chamar-se Henriqueta, em homenagem à avó. O pai, porém, andava impressionado com a leitura de um romance cuja heroína se chamava Lady Clarissa. Gostou do nome. [...] E Clarissa ela foi batizada. Jovino o padrinho; tia Zezé a madrinha. Agora festejam o acontecimento. (1978: 21)

Em *Música ao longe*, o narrador, em terceira pessoa, é o responsável por todo o processo de narração. Ele até sugere a presença do autor

implícito, intruso mesmo, ou melhor, a consciência do narrador está completamente voltada para a consciência do narrado. Este narrador tem o diário de Clarissa nas mãos, embora ela pense que o único violador de sua intimidade seja o primo Vasco, que leu o diário sem o seu consentimento. A profanação de Vasco, no entanto, é bem menor do que a do narrador, pois este, além de penetrar na privacidade de Clarissa, ainda passa para o narratário tudo aquilo que sabe, todos os segredos da moça; tenta, inclusive, passar até os silêncios, nos recônditos das palavras. Esse narrador bisbilhoteiro fica vigiando Clarissa:

Clarissa abre o diário de capa verde e escreve. (p. 09)

Chega a Semana Santa e Clarissa escreve no seu diário. (p. 49)

Clarissa desperta alegre e escreve no seu diário. (p. 56)

Um pensamento lhe ocorre. Abre o diário e escreve. (p. 56)

Clarissa escreve no seu memorial. (p. 80)

No último exemplo, ele não fala diário, e, sim, memorial, o que é muito pertinente, porque Clarissa, através do diário, que é o tipo de texto mais voltado para o momento vivido, como flagrante dos acontecimentos do dia-a-dia, fala mais do passado, das reminiscências do espaço mítico da infância, assim como Rosalina, em *Ópera dos mortos*. Clarissa projeta as impressões que ficaram, as respostas que não teve, os risos que se calaram, as sombras que se acentuaram com os anos. O passado está vivo a tal ponto que ela ouve as risadas, as vozes dos familiares, as conversas sobre os negócios bem sucedidos do pai, João de Deus, as terras promissoras, as

festas, tudo assentado ali, sobrepondo o silêncio pesado do casarão dos Albuquerque, agora hipotecado, na iminência de mudar de proprietários.

Enquanto no romance de Autran Dourado, os relógios estão parados, apesar do movimento da pêndula-linguagem, no de Érico Veríssimo, os relógios, também muito presentes, gemem:

Um tique-taque seco: o velho relógio de ébano que está dissolvido no negrume dum canto, geme estertorosamente uma badalada, outra, mais outra, três, cinco, sete, nove, — e parece que o somido de sino sai do fundo de idades remotas, avança no tempo e vem acordando todos os fantasmas da sala antiga. Volta o silêncio. (1978: 14)

A subjetividade encontra no silêncio um solo de essencial fertilidade. Por obra da consciência receptora desse silêncio, a subjetividade pode chegar a se reconhecer como indício de uma verdade que a transcende, e que se converte em algo intuído, em algo capaz de manifestar-se como o que ultrapassa a consciência e a condiciona. Clarissa pensa muito e fala pouco. Rosalina é quase muda. Belmiro é de poucas palavras.

3.2 – Belmiro: o narrador de si mesmo

O amanuense Belmiro tem Belmiro como narrador-protagonista. Ele fala sobre si mesmo, sobre suas impressões sobre o mundo, e relata os acontecimentos, garantindo, para si, um lugar central, de onde poderá ter uma visão estratégica a respeito de tudo que constitui a matéria narrativa. Trata-se de uma visão aparentemente estreita, sujeita à caução, mas privilegiada por permitir, pelo menos teoricamente, ir além da posição tradicional sujeito-objeto, pois o sujeito Belmiro é o objeto da sua narração. Ele é o único narrador do romance; não tem, como Clarissa, o apoio, ou a intrusão, de outro narrador: o primeiro capítulo já se inicia em pleno diário, de um modo que o leitor não percebe de imediato a natureza do texto como tal:

Ali pelo oitavo chope, chegamos à conclusão de que todos os problemas eram insolúveis. Florêncio propôs, então, o nono, argumentando que esse talvez trouxesse uma solução geral. Éramos quatro ou cinco, em torno de uma pequena mesa de ferro, no bar do parque. Alegre véspera de Natal. (1980: 05)

Mais tarde, no mesmo capítulo, o narrador vai esclarecendo, para o leitor, que se trata de um diário, no qual escreve, naquele momento:

“Para serenar a roda, propus novo chope, no que fui aplaudido calorosamente por Florêncio. Aqui escreverei que a razão estava com este último”. (1980:06)

Assim como Clarissa, Belmiro não pretende ser nenhuma testemunha do seu tempo, Rosalina, muito menos. Belmiro não pretende se arriscar, por isso, em vários momentos da narrativa, ele faz referências à importância do diário, como desabafo, como questionamento pessoal.

“Não farei violência a mim mesmo, e estas notas devem refletir meus sentimentos em toda a sua espontaneidade.” (p. 22)

Estas notas são íntimas e nelas devo pôr toda a sinceridade. O que eu chamei de concessões, por eufemismo, pode, cá, entre nós, ser traduzido por um vocábulo mais simples e direto: adulação. (p. 40)

Não se trata, aqui, de romance. É um registro nostálgico, um memorial desconchado. Tal circunstância nada altera, porém, a situação. Na verdade, dentro do nosso espírito, as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios, que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. (p. 71)

Estão presentes, nas demonstrações, um silêncio que é fruto de uma trama verbal, de um acontecimento de linguagem. Mas por que chamar esse silêncio de linguagem? Porque, possivelmente, constitua um corte interpretativo no campo total do inteligível. Pode nomear algo de certo modo, mas com a condição de que silencie alguma coisa, também de certo modo.

3.2.1 – Belmiro é narrador confiável?

Nesse ponto, o diário de Belmiro vai assumindo um resultado bem diferente daquele de Clarissa. Belmiro fala sobre a possibilidade da criação de um romance e faz referências, também, à possibilidade de um futuro leitor para os seus escritos. E o que é mais marcante é que esse narrador-personagem funciona às vezes, curiosamente, como narrador intruso. Seria um narrador com várias camadas: o *autodiegético*, o autor *implícito*, o narrador *intruso* e profanador.

Podem rir-se mim, mas os namorados me compreenderão: amei, como se tratasse de um ser real, aquilo que não passava de uma criação do espírito. (p. 22)

Se digo tolice, ou apenas repito idéias velhas, que me perdoem: adquiri, neste escritório da Rua Erê, o hábito de filosofar e fico horas e horas a pensar em certos fenômenos. E já lhes contarei por que meu pensamento tomou hoje tais rumos. (p. 25)

E assim continuaria, leitor, se não ouvisse uma risada quando entrei em casa. (p. 27)

Por estes fragmentos e muitos outros do mesmo teor, não há como não se chegar a uma conclusão: Belmiro, como narrador, como criador da enunciação, está blefando. Ele não está enganando o leitor a respeito do que ele é, seu mundo interior, suas angústias, sua solidão – não, quanto a estes rumos ele é tão sincero, que logo tem o leitor em suas mãos. Mas, quanto ao

narrador – narração – narrativa, existe um duplo jogo, que não convence o leitor em sua recepção, sobre a veracidade do que está sendo dito, principalmente no campo das intenções da criação de um romance. Dá a entender que Belmiro está a serviço do mistério; nele está inscrita a marca do silêncio e a sua palavra é pórtico aberto ao insondável.

Em várias partes do diário, Belmiro diz que escreve a fim de continuar vivendo; porque precisa abrir uma janela na consciência, com o intuito de se equilibrar na vida, embora não tenha nenhuma ilusão sobre um reconhecimento futuro.

Aí está toda a construção silenciosa desse narrador, fenômeno que levanta dúvidas e interrogações. Ele tem consciência de estar escrevendo um romance? Ou está apenas escrevendo notas sobre fatos do dia-a-dia? Ou mais: será que ele faz tudo isso de propósito? Quer somente embarçar o leitor? Ou nem mesmo tem certeza da existência desse leitor? Tal contexto poderia estar produzindo um *autor-implícito*, atrás de sua muralha de silêncio.

Em *Clarissa*, não há complexidade desse tipo, não há ambigüidade nas intenções da jovem de dezesseis anos ao narrar suas experiências, pois do princípio ao fim do seu diário, ela afirma que ele é só dela, e nem faz nenhuma referência à possibilidade de suas notas diárias se transformarem em romance; em momento algum, Clarissa se dirige explicitamente a um possível leitor, como o faz Belmiro.

3.2.2 – Diário: recurso para uma tentativa de conciliação de opostos

O que está vedado à descrição direta pode, à sua maneira, ser obtido pela aproximação indireta. De tal forma que, se não é possível enunciar literalmente o verdadeiro silêncio, aquele intransplantável à expressão, pode-se, em compensação, fazê-lo ouvir por via alusiva: conseguir que o eco de seu latejar essencial ressoe na palavra que o acolhe, ou quem sabe, mais provável ainda, na palavra que vá ao seu encontro, aproximando-se, habitando-o. Precisa ser palavra de resistência incontestável, para que possa permanecer no silêncio e suportar sua insondável densidade. O discurso memorialista tem essa qualidade.

Em ambos os romances, *O amanuense Belmiro* e *Música ao longe*, o memorialismo é o grande protagonista; o autor memorialista está implícito no autor do diário. Tanto um como o outro desenvolve o dualismo presente/passado. Para Clarissa e para Belmiro, o presente é insípido, sem atrativo, desanimador. Eles não conseguem se realizar no plano da existência, no tempo em que estão vivendo, e isto os faz procurar, através da conciliação dos opostos, viver o passado no tempo presente, destronando, assim, o cotidiano estéril ao procurar preencher o vazio de suas vidas com o recurso mítico da *busca do tempo perdido*.

Clarissa narra, em seu diário, mais cenas do passado do que do presente; ela vive melhor com os seus *fantasmas* (nunca dizem nada, mas a presença é sentida), com a *paineira florida*, os *cheiros* (outro foco importante) da infância, os retratos dos antepassados, amarelecidos nas paredes ancestrais, as *louças de porcelana*, a *mobília antiga*, as *maldades* do seu Leocádio, a riqueza dos Albuquerque, tia Zezé, moça prendada e bonita, o sótão misterioso. Clarissa é muito jovem, ainda imatura, ingênua, mas nesse confronto de presente e passado, ela está, inconscientemente, à procura de sua identidade, lutando pela preservação de sua individualidade. Apesar das palavras, tal processo se identifica com o mais completo silêncio.

Com Belmiro, que não é mais adolescente, o processo se repete, mas com uma diferença fundamental: ele o faz conscientemente e percebe os perigos que corre, ao se fixar, através do devaneio, em Vila Caraíbas (lugar do passado), ao invés de se conformar e se confirmar como identidade, com a Rua Erê.

Exercitando sua fantasia e sensibilidade, Belmiro Borba consegue, num duplo registro, retratar o ambiente feérico, colorido do carnaval, e o permanente conflito do *lírico gauche* Belmiro, sempre querendo se refugiar em Vila Caraíbas, diante de sua incompetência para administrar o presente, a Rua Erê (Belo Horizonte) (Cf. 1980: 19-20). Ele não se conforma com o rumo das coisas do real. Quer modificá-lo, realizando, principalmente pela

magia do mito, experiências de amor e de vida, alimentando suas experiências subnutridas ou suas desesperanças, adiando a si mesmo num tempo neutralizante, mas perene. Por isso, a fantasia, que faz virar as costas para a realidade objetiva, que faz valorizar as impressões, as imagens e as sensações extra-reais:

Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico. (1980: 161)

O autor Cyro dos Anjos constrói o texto como quem escreve um diário, que será um trunfo de fundamental importância para Belmiro Borba; diário, onde o *lírico gauche* (assim ele se apelida), possível alusão ao poeta itabirano, fará suas anotações acerca do que a vida cotidiana lhe deixa impresso, de suas reflexões filosóficas, e de sua opinião a respeito das pessoas que o rodeiam.

Descendente de uma família patriarcalista falida, assim como Clarissa (os Albuquerque, no presente dos escritos do diário, estão em franca decadência na escala social e moral), Belmiro encarnará, à sua maneira subjetiva, a grave crise social dos anos trinta no Brasil. O diário estará funcionando como evasão, mais como forma de compreender suas próprias ambigüidades, auxiliando o diarista a assumir o sem-saída da existência, o que não exclui a linguagem-resistência do *silenciamento* imposto pelo poder político.

Tanto para Belmiro como para Clarissa, o passado traz os índices da felicidade, mantendo uma forte tensão em confronto com o presente, que, por sua vez, processa uma tensão entre o indivíduo e o mundo, entre o real e a fantasia. Na interioridade do funcionário público, estabelece-se a cisão entre o Belmiro lírico-sentimental e o Belmiro analista, que tudo inventaria e ironiza, o que é reforçado pela terceira pessoa, aos falar sobre si mesmo:

A um Belmiro patético, que se expande, enorme, na atmosfera caraibana – contemplando a devastação de suas paisagens – sempre sucede um Belmiro sofisticado, que recompensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos. Chegado à sua toca da Rua Erê, o Belmiro egresso de Caraíbas se apalpa, se reajusta e assobia a fantasia do Hino Nacional de Gottschalk. (1980: 74)

Por outro lado, entre Clarissa, professorinha de dezesseis anos, de família tradicional, mas em franca decadência, do Rio Grande do Sul, mais precisamente, de Jacarecanga, e a Clarissa, *Princesa do Figo Bichado* (Vasco, o primo, deu-lhe este apelido), estabelece-se, também, uma grande cisão:

Que engraçada é esta vida! Às vezes tenho vontade de voltar de novo aos sete anos. Naquele tempo, o mundo era diferente. (1978:39)

Não sei por que estou escrevendo, minha letra está saindo toda trêmula, torta, de tão nervosa que estou. Aconteceu uma coisa horrível. Indagorinha tio Amâncio teve uma espécie de acesso de loucura. (1978: 100)

Belmiro e Clarissa observam a vida passar, sem possibilidade de realizações favoráveis. Eles se voltam, então, para a criação de mitos, com os quais mantêm a existência em patamar suportável, ainda que não acreditem verdadeiramente neles. Clarissa tem consciência de que seu pai não seja nenhum gigante, como acreditava; e em Belmiro, o lirismo contínuo é dissolvido pela ironia, também, contínua, o que será processado pelo fenômeno patético e melancólico do *encolhimento* do mito:

Vejo agora que papai é diferente. Quando eu tinha oito anos ele era um deus. (Deus me perdoe!). Não havia para mim no mundo ninguém mais bonito, mais rico, mais inteligente, mais tudo. (1978: 37)

Como um ano, que passa, modifica o aspecto das coisas. Minha vida se reduz a Emília, Carolino, Giovanni e Prudêncio. Isto é: encolhe-se na Rua Erê, como dentro de um caramujo. (1980: 172)

As duas personagens estão em busca do preenchimento de um vazio que as deixa, perigosamente, à beira de *voçorocas* ávidas de consumo; mas as palavras auxiliam até certo ponto, *o resto é silêncio*, contexto que apresenta pertinência com as palavras de Santiago Kovadloff, no volume intitulado, *O silêncio primordial*, 2003:

Percebe-se [...] que se discorrer sobre o silêncio não tem objeto, tem, porém, sujeito. Existe, poderíamos dizer, uma imagem sem forma na qual o homem pode contemplar-se sem se ver. É a do silêncio primordial [...] (2003: 10)

Belmiro e Clarissa estão em busca de algo que dê sentido a uma existência que eles consideram sem sentido. Ele, com trinta e oito anos, solteirão, vivendo com duas irmãs velhas e desequilibradas, repartindo-se entre o emprego público, onde *gastava horas*, o bar de encontro com os amigos, a solidão de seu quarto e suas leituras. Ela, recém-formada, professorinha do interior, vivendo o último reduto dos Albuquerque, um casarão cheio de *sombras* e de *fantasmas*, consciente da total decadência da família, solitária, e tendo como único refúgio o seu quarto, as poesias de amor escritas pelo poeta Paulo Madrigal.

Além de todos esses produtores de silêncio e solidão, Belmiro e Clarissa têm histórias de amor mal resolvidas: Belmiro associa o amor à figura *incorpórea e casta* de Arabela, *mito infantil*, considerado, assim, por ele próprio, com a mocinha da qual gostou na adolescência, Camila, em Vila Caraíbas:

O mito donzela Arabela tem enchido minha vida. Esse absurdo romantismo de Vila Caraíbas tem uma força que supera as zombarias do Belmiro sofisticado e faz crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro. Mas vivam os mitos que são o pão dos homens. (1978: 20)



Já o objeto do sentimento amoroso de Clarissa não é feérico como o de Belmiro; o de Clarissa está bem vivo, enquanto a amada de Belmiro vive apenas nas entranhas do mito, pois já está morta, há muitos anos; o primo Vasco mora no mesmo casarão em que ela vive, foram inseparáveis na infância, têm histórias entrelaçadas, mas não se entendem, pois, desde menino, ele é corajoso, sempre externou suas idéias, espírito independente, o que incomodava, de maneira geral, os vizinhos, os colegas de escola, os parentes, e, principalmente, Clarissa. Mas, existe um elo, uma aliança calada entre os dois:

Clarissa olha para o primo. Um rosto tranqüilo dentro da sombra. Uma mecha de cabelo caindo sobre a testa, o perfil decidido (bem como aquele retrato do avô dele que está no álbum de tia Zezé – pensa Clarissa) boca voluntariosa, os olhos grandes, levemente oblíquos. Clarissa olha, olha e sente algo de estranho. Será possível que ela tenha vergonha do primo Vasco? Por que este embaraço, por que esta falta de assunto ou, melhor, por que esta vontade de falar, falar muito e não poder dizer nada, nada? (1978: 188)

Como se pode constatar, não há melhor clima para se ter necessidade de um diário. E os dois, Belmiro e Clarissa, chegam a dizer que, através do diário, conseguiram fugir da monotonia de suas vidas, de momentos difíceis. Clarissa diz:

Quando comecei a escrever eram duas horas. Agora são cinco, o tempo passou e eu estou alegre. Eu e Clarissa somos duas boas amigas e nos entendemos muito bem. O que é triste é a gente compreender que este entendimento só é possível entre a gente e a gente mesma. (1978: 42)

Belmiro vai mais longe, pois, embora diga que deve à literatura sua salvação, chega o momento em que diz que não há nada mais para escrever, fim do diário, esvaziamento da vida:

Providente e providente amigo. Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me dizer-lhe que a vida parou e nada há mais por escrever. (1978: 187)

Belmiro Borba e Clarissa Albuquerque, esvaziados existencialmente, recorrem à força da palavra escrita, através do diário; somente assim poderão trazer, no plano da recepção, os seus antepassados, os privilégios sociais que usufruíram:

Naquele tempo papai tinha a estância e muito dinheiro. Havia festas bonitas aqui em casa. Eu me lembro bem. A varanda grande ficava muito clara, aparecia muita gente, dançavam, seu Leocádio tocava flauta [...]. Vinha o intendente, o coletor, o delegado, todas as moças e todos os moços de Jacarecanga. (1987: 37)

Se Glicério tivesse conhecido os Borbas, diria [...] que sou um Borba errado. Onde estão em mim a força, o poder de expansão, a vitalidade, afinal, dos da minha raça? Do ponto de vista genealógico: como Borba, fali. Na fazenda, na Vila, no curso. Meu consolo é que sou um grande amanuense. (1980: 10)

A dicção desses dois romances, *O amanuense Belmiro* e *Música ao longe*, está voltada para os limites das impressões, das reminiscências e das evocações. O diário dá ânimo às duas personagens, e, ao mesmo tempo, documenta e depõe. Há uma tentativa de resgate dos Borbas e dos Albuquerque do passado, que sugere uma tela, determinada por traços que envolvem sombras, dias cinzentos, velhos relógios, espelhos, fantasmas, e, principalmente, silêncio, além de outros registros carregados de intensa voltagem impressionista.

Como Cyro dos Anjos e Érico Veríssimo tiveram experiências com o silêncio dramático, até mesmo nos seus romances subsequentes, é o clima de ditadura, de repressão política, seria possível fazer uma interpretação do silêncio resistência nos dois romances, pois o diário é também um documento do sujeito Brasil que, num esforço real, apesar de tantas dicotomias, tentou uma conciliação de opostos, com o intuito de conquistar sua identidade.

Northrop Frye, *Anatomia da crítica*; Henri Bergson, *O riso* e Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento e Problemas da poética de Dostoiévski*, quando refletem sobre o humor e buscam uma saída teórica, atrelam-no ao cômico e à ironia; e ambos deles deixam de reconhecer a força vivificante e transformadora do riso e do cômico.

Os textos da autoria de Luiz Vilela, escolhidos para fazer a atual pesquisa, encerram, poderia se dizer, a dignidade do riso, do humor, da irreverência, da ironia vertical (machadiana), do distorce, do convite a

4- Entre as fendas do humor e da ironia, o silêncio ri!

“Um diálogo que mostra o que esconde”
(José de Fátima)

Os textos de Luiz Vilela, revelam uma face diferente da *persona* do silêncio, divergente, até, das demais faces demonstradas anteriormente. É o campo do ruidoso, do riso, da irreverência, da *conversa solta*, da descontração dos diálogos, da ferocidade irônica, do inusitado. Tanto barulho somado resulta no insulto, no julgamento, no engodo, na desesperança, no grito atravessado na garganta, na perplexidade, provenientes da historicidade do sujeito da ação e do sujeito da leitura.

Northrop Frye, *Anatomia da crítica*; Henri Bérgson, *O riso* e Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* e *Problemas da poética de Dostoiévski*, quando refletem sobre o humor e buscam uma saída teórica, atrelam-no ao cômico e à ironia; e nenhum deles deixa de reconhecer a força vivificante e transformadora do riso e do cômico.

Os textos da autoria de Luiz Vilela, escolhidos para fechar a atual pesquisa, encerram, poderia se dizer, a dignidade do riso, do humor, da irreverência, da ironia vertical (machadiana), do disfarce, do convite a

maiores reflexões sobre a vida dos homens. Serão feitas algumas pinceladas a respeito do romance, *Graça* (1989) *uma espécie de estuário das coordenadas temáticas existentes nas demais obras*, palavras de Fábio Lucas; a novela, *Te amo sobre todas as coisas* (1994), preciosidade de concisão; e o livro de contos, *A cabeça*, (2002), *signos criados por quem domina o riscado*, opinião de Cecília Costa, no jornal *O Globo*, *Prosa & Verso*, de 7 de setembro de 2002.

A consciência de um silêncio maior já está fundamentada nos três romances analisados nesta parte: *Ópera dos mortos*, Autran Dourado; *Música ao longe*, Érico Veríssimo e *O amanuense Belmiro*, Cyro dos Anjos, o que torna difícil afirmar que Luiz Vilela ultrapasse os demais, mas o trabalho com o silêncio em sua obra tem *caminhos definidos* de uma obra para outra, e, no resultado final, estabelece-se uma rede dialógica, sem anúncio. Sob a capa da irreverência, da brincadeira e da ironia, instala-se o sério, o polêmico, e o humor-compassivo, numa visão carnavalizada do mundo.

Trata-se de uma obra que desenvolve um diálogo silencioso entre todos os textos, construindo, assim, relações intertextuais, quando, devido ao entrelaçamento dos temas, tem-se a nítida impressão de que certos diálogos desenvolvidos em *Tremor de terra* (contos-1968), por exemplo, têm uma espécie de continuidade em *O fim de tudo* (contos – 1973), ou subvertidos no romance *Graça* (1989).



Percebe-se que o eu dividido, a desintegração do ser, as perdas e carências, a tentativa de resgate dos sonhos da infância entrelaçam todas as narrativas como se fossem uma rede, reunindo livro por livro e produzindo uma obra que, pela coerência, aproxima-se de uma autoconsciência definida, mas que desta se distancia pela inconclusibilidade.

Pode-se dizer que os *caminhos definidos* que propiciam a passagem do silêncio, ou mais, que abrem fraturas onde o silêncio constrói multiplicidade de sentidos, são construídos na totalidade da obra do autor mineiro, que, atualmente, conta com doze livros, distribuídos entre contos, romances e novelas. Ele demonstra que aprende a se calar na linguagem. Tal feito tem sido apurado de forma cada vez mais consciente. Silêncio rico e expressivo, responsável por uma poética sensível e lírica, apesar dos disfarces revestidos de ironia.

Os resenhistas e críticos, principalmente, agora com o livro *A cabeça* (2002), têm sido pródigos em reiterar esse silêncio, que sempre foi consciente em Luiz Vilela. No jornal *O Globo*, na seção *Prosa & Verso* (de 07 de setembro de 2002), Cecília Costa dá o título: “Palavra e silêncio” onde o autor confirma tudo isso:

— E há o silêncio — diz ele, dando uma das chaves para abrir a porta de sua literatura, enigmática como qualquer literatura bem-sucedida. — Ninguém pode entender minha obra se pensar apenas nas palavras, no diálogo. Gosto de entremear palavras e silêncios. O não dito muitas vezes diz muito mais do que o dito. Palavra e silêncio, em meus textos, têm a mesma importância na tessitura de cada conto ou novela.

Por estas palavras, é possível comprovar a consciência do criador Luiz Vilela; uma consciência que traduz um encaminhamento para um resultado de “Ars Poética”, como poucos escritores têm conseguido.

No jornal *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, na seção *Cultura*, 4/7/2002, há uma entrevista curiosa, feita por Alécio Cunha, com o título: “Autor mineiro rompe silêncio de oito anos e lança contos provocadores”. Em determinado momento, o entrevistador pergunta:

De onde vem sua preocupação com esta sintaxe econômica em sua escrita. Isto é um método?

Não, acho que é mais uma coisa que está no sangue. Primeiro, eu sou mineiro e isto é uma coisa mineira. Meu pai não é de falar muito, minha mãe e minha família gostam destes silêncios.

Sabe-se que, mesmo que Luiz Vilela não tivesse tanta consciência da presença do silêncio em sua criação artística e em sua vida, ele estaria ali, de qualquer forma, independente de sua vontade, mas, assim, como está sendo demonstrado, o clima fica muito mais denso, porque há uma elaboração lúcida do enigma criado.

4.1 – O Demônio Brincalhão

“Et tu Epifanius Querqualius?”

Epifânio, narrador-protagonista, do romance *Graça*, diz que tem sempre por perto, a rondá-lo, um “Demônio Brincalhão”. E isto não é sem razão. Pode-se mesmo acreditar que a dubiedade desta personagem contenha as multifaces possíveis ao “demônio”. O engodo é uma constante no desenvolvimento da personalidade de Epifânio, pois a revelação fica apenas no prenúncio. É possível pensar que o sujeito-Epifânio seja paradigma de silêncio, pois, apesar de manter um diálogo animado com a jovem Graça, ele não desvenda absolutamente nada sobre sua vida, seus desejos, seus sonhos.

Epifânio é um enigma. E como tal, sombras essenciais constituem sustentáculo num cenário vigoroso, composto de sexo, riso, brincadeiras. O Pi, para os íntimos, gosta de contar histórias engraçadas, bem-humoradas, que destilam ironia até aos *ossos*. Mas são histórias que podem dizer tudo ou nada, são verdadeiros quebra-cabeças, nem tanto para a moça interlocutora, mas para o leitor lúcido, ávido de desbravar enigmas, afinal, no enigma há sempre um *umbigo* de onde brotam múltiplos sentidos. Seria o silêncio da significação excedida, com sua irreduzível complexidade, que

desvela e força à vigília, sem pausa do entendimento, um silêncio de oclusão. Mas o seu nome (Epifânio) está ligado à revelação.

O romance *Graça* é um enigma, não só Reginaldo Carvalho, isto é, Epifânio. Quando Epifânio se apresentou à interessante Graça, ele disse ser escritor bem-sucedido, ter livros publicados e se chamar Reginaldo Carvalho. Depois, desmente tudo e diz chamar-se Epifânio e ser um simples escrivão. Quem sabe o seu nome seja mesmo Reginaldo Carvalho e o livro é que seja epifânico? Quem sabe o romance *Graça* seja o silêncio maior que nunca será desvendado?

Este é um dos aspectos que ligam Epifânio a Belmiro: ambos afirmam não ser escritores, pois somente se considerariam como tal se pudessem dar ao livro proporções monumentais. A personagem de Cyro dos Anjos, pelo menos assume a escritura do diário; já Epifânio, em momento algum fala que está fazendo literatura ou escrevendo um diário, mas tem consciência de estar narrando, e faz comentários sobre o processo de escrever, além de revelar constante preocupação com o leitor, com o qual chega a conversar:

Mas não é isso o que eu queria contar; o que eu queria contar é o tal caso – mais uma desdita, típica das que, sei lá por que misteriosos desígnios do acaso, costumam atrair a pessoa ou a personalidade, ou ambas, deste seu criado, obrigado.
(1989: 101)

Há sempre a certeza de que Epifânio pretende jogar, constantemente, com o leitor, porque há demonstrativos, no romance, indicadores de que ele tem consciência de estar comprometido, dos pés à cabeça, com a arte da palavra, com a criação artística. A voz de Epifânio não está direcionada apenas para sua namorada, Graça, a de lindos pés, mas ao leitor do *Graça* e de todos os outros livros do autor, os que haviam sido escritos antes de 1989 e os que vieram depois; a voz do Reginaldo/Epifânio/Pi organiza uma rede dialógica, de calculada desorganização, por se tratar de um “Demônio Brincalhão” (que faz da gargalhada um refrão), entre o *outro-personagem* das obras nascidas antes e depois. Quanto à sua criação, ele chega a dialogar, formalmente, até com os mortos de sua família, com o autor, para quem fica fingindo desinteresse de uma co-autoria, e consigo mesmo. Mas tudo em forma de enigma, deixando, sempre, a nítida impressão de que sua voz pode transmitir verdades, ou transmitir brincadeiras imaginativas e irreverentes.

Para um locutor que estivesse querendo manter ambigüidade narracional, que estivesse blefando, que pudesse ser ele o *farsante genial*, não seria possível inventar um interlocutor mais adequado do que a jovem Graça, pois a sustentação do diálogo fica sempre sob a responsabilidade dele. Graça faz interferências rápidas e pertinentes às intenções de Epifânio, porque ele, às vezes, usa determinadas palavras ou expressões que dão a nítida impressão ao leitor de que a moça não esteja compreendendo

satisfatoriamente. Por outro lado, percebe-se que ele não parece preocupado com o fato: pelo contrário, parece estar se divertindo.

O *farsante genial* referido acima, é mais uma *invenção* de Epifânio que, ao contar uma de suas cômicas historietas, desta vez, a hilariante narrativa sobre a Nova Hóstia, quando se esconde atrás de um Giuseppe de Santamaría, que, de acordo com o narrador, tem um projeto de muito interesse para a humanidade, principalmente, a católica, que revolucionaria o consumo da hóstia: *vários sabores, para diversas ocasiões. Por exemplo: no calor, que de mais apropriado do que uma hóstia sabor limão?* (p. 44); a *hóstia pauperi*, destinada à população carente; a *hóstia in extremis*, para os doentes em estado terminal, a *hóstia amoris*:

“Esta seria dada única e exclusivamente aos noivos, na cerimônia religiosa de núpcias, e conteria alguns afrodisíacos de rara espécie, dosados de maneira muito equilibrada, fazendo com que eles, os noivos, sentissem naquele momento sagrado entre todos que seu ímpeto de propagação da espécie – cresci e multiplicai-vos! – tinha as bênçãos do Senhor Sacramentado.”
 “Gostei dessa...” (1989: 51)

Depois de muito falar sobre a Nova Hóstia, sempre a observar as reações de sua ouvinte atenta, mas ingênua, e, se divertindo, imensamente, com a situação, fazendo ligações perigosas de Santamaría com a Máfia e com o Banco do Vaticano, Epifânio resolve *dar um fim ao desenrolar do novelo, completando que Santamaría foi parar na cadeia*, ao que Graça diz:

“Estou admirada de como que nunca ouvi falar em nada disso...”

“Pois é...”

“É verdade mesmo, Pi?...”

“Bem, você sabe – ou não sabe, já que não lê jornal –, os jornais mentem muito, né?... Mas... de qualquer forma... É como dizem os mesmos italianos: *Si non è vero, è bene trovato*. O que quer dizer: pode não ser verdade, mas é uma boa história...”

(1989: 54)

E Epifânio encerra o assunto, acrescentando mais indagações para o leitor que está atento aos escondidos do texto, pois fala de um produtor do cinema americano que pretendia fazer um filme sobre Giuseppe Santamaria, cuja biografia estava sendo feita por um italiano, e que receberia, em *tradução brasileira*, o título de *O farsante genial*. E ele ainda endossa: *Um bom título, né?... Eu gostei...*

O farsante genial pode ser o verdadeiro título do romance *Graça*, já que Epifânio, como protagonista e narrador, desenvolve, intencionalmente, um discurso que, na concepção de Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoievski*, é a força vivificante e transformadora da literatura carnavalizada devido ao tratamento crítico, que resvala para o cínico-desmascarador à fantasia livre, a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, os *disfarces do autor*. (1981: 93) Para Bakhtin, as imagens carnavalescas são sempre biunívocas, constituindo *um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que se alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus* (1981: 110).

Epifânio apresenta, como narrador, um comportamento ambíguo e irônico, que se aproxima da ação carnavalesca na literatura. O próprio nome, Epifânio, embora tendo vínculo com o Cristianismo, relaciona-se, também, à cultura pagã: Epifanias eram festas preparadas para a celebração das aparições dos deuses. E da forma como Epifânio se desdobra, como narrador e como personagem, faz o leitor duvidar de tudo o que ele diz. De qualquer forma, já se instaura a duplicidade: Santo Epifânio – Epifanias; Reginaldo Carvalho – Epifânio Carvalho; escrivão de cartório – escritor de ficção; confiável – não-confiável; sério – satíro; santo – demônio; cristão – pagão.

Debaixo de uma temperatura de hilariedade, sob os acordes do riso do “Demônio Brincalhão”, o discurso de Epifânio desenvolve toda uma ambivalência da cosmovisão carnavalizada onde a distância, entre o profano e o sagrado; entre o homem e a mulher; o elevado e o baixo; o sábio e o tolo; o cristão e o pagão; a loucura e a razão; volúpia e virtude, é eliminada.

Tudo isso lembra o teatro trágico-cômico, ou mais, a paródia sacra da Idade Média que desenvolvia a estratégia de conseguir a liberdade pela legalidade do riso. As personagens se constituem de um homem solitário, que diz viver com Deus; de dupla identidade; que lê os Sermões de Vieira; que admira, de forma divinizada (não se sabe até que ponto) a beleza dos pés de Nossa Senhora das Graças, com a mesma intensidade do tesão que



sente pelos pés da sua namorada, Graça, que pode ser personagem da cultura pagã, *as Graças eram três formosas virgens, amigas de Vênus, inseparáveis das Musas, amantes sobretudo da poesia [...] Para alguns autores, eram filhas de Vênus e Baco; para outros, de Júpiter e Vênus* (Cf. Bakhtin, 1981: 114).

Graça é, portanto, criação ambivalente, pois, para o código cristão, o nome está relacionado à benevolência e aos favores provenientes de Deus, além de estar relacionado à mulher virtuosa e agradável: *Ele escarnecerá dos escarnecedores e dará a sua graça aos humildes.* (Prov. 3,34)

A graça de uma mulher cuidadosa deleitará o seu marido, e lhe infundirá vigor até aos ossos. O seu bom proceder é um dom de Deus. Graça sobre graça é a mulher santa e cheia de pudor. (Ecle. 26, 16-17-19)

No romance de Luiz Vilela, não se sabe quem é Graça: ela simplesmente apareceu sem anunciar e, no final, sai de cena da mesma forma que entrou. É a divindade pagã, sempre nua e desejável, uma espécie de *serpente* ao tentar o *santo* Epifânio para que prove o *fruto* que não tem nada de santo; ao mesmo tempo, ela pode ser a força do poder divino que incita Epifânio ao desdobramento pleno da autoconsciência que o impelirá à manifestação maior, o que exigirá dele coragem e determinação para atingir a plenitude de sua criação artística, decisão complexa e difícil, pois, aquele homem de trinta e nove anos, não conseguia se desvencilhar dos seus

fantasmas, o Vô Quito, as tias, Pia e Socorro, todos mortos, com os quais chega a *dialogar*.

Graça é o novo, a transformação, a espontaneidade, o desabrochar, tudo o que Epifânio evita. Ele se sente atraído pelo que a moça representa, mas se retrai, e, apesar de todas as brincadeiras que faz, oculta sua última palavra, esquivando-se dela, provocando um discurso interiormente dialogado e impregnado de polêmica.

Assim como Belmiro é o último dos Borba e Rosalina, a última da família Honório Cota, Epifânio é o último dos descendentes dos Carvalho e isto pesa muito no cômputo dos seus valores, embora queira parecer tranqüilo, seguro, é possível perceber um compromisso silencioso, selado pela ligação que ele tem com o velho sobrado onde mora, de gerar algo que, de alguma forma, perpetue a família Carvalho:

O último... É, o último... Em minhas mãos estava o poder de continuar a escrever o livro da família ou de encerrá-lo para sempre. Era uma responsabilidade tremenda. Eu sentia como se não só os parentes mais recentes, mas também todos aqueles mortos antigos de que eu ouvira falar nas conversas ou de que vira os amarelecidos retratos, estivessem lá, nas névoas da morte, esperando por minha decisão: “Et tu Epifanius Querqualius?” (1989: 177)

Epifânio *responde*, mentalmente, a essa *pergunta* dos fantasmas, com ironia irreverente, quando são desdobradas revoltas silenciosas contra a figura do avô, deixando uma sugestão de que o poderoso Coronel Quito, de

barbas longas e negras, havia alimentado uma paixão incestuosa pela filha, Pia, que se mata com a mesma navalha com que o pai se barbeava. A Tia Pia, que havia sido muito querida, pelo menino Epifânio, que perdera os pais muito cedo.

Et tu Epifanius Querqualius? Esta frase é mais uma das brincadeiras de Epifânio; lembra a famosa frase, símbolo de traição, que o imperador romano César disse ao seu sobrinho: *Et tu, Brutus, fili mi!* E é pertinente lembrar que *quercus*, do latim, significa carvalho, o sobrenome da família do escrivão. Epifânio pensa em *dar uma solene banana* a todos eles, porém isso não acontece. O que ele faz? Fica grávido. Ele vai precisar de sonhar, para que tal aconteça, mas fica, epifanicamente, grávido:

E agora? E agora, meu Deus? Era madrugada, uma madrugada escura, ameaçando chuva. Vesti minha capa e saí desesperado e sem rumo pelas ruas desertas da cidade. Grávido! Eu estava grávido! Que tragédia! Eu ia andando sem parar, e então percebi que a barriga estava aumentando, só aumentando, eu acabaria parindo, ia dar à luz dentro de pouco tempo, ali, em plena rua, não havia mais jeito de esconder, de fugir, todo mundo ia ver! (1989: 178)

No silêncio *fundante* do plano onírico, tudo é possível: Epifânio (ou Reginaldo) não descuida da continuidade da família, pelo contrário, fica alegoricamente grávido, desenvolvendo uma gestação curiosa, escondida no mundo das idéias e da criação artística. E nasce o filho, o romance *Graça*, que poderia ser apelidado de *O farsante genial*, descendente dos

Querqualius. Flávio Kothe, em seu livro, *A alegoria*, faz a seguinte afirmação:

[...] cada um dos elementos alegóricos quer dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente. Alegoria significa, literalmente, “dizer o outro”. (1986: 107)

E quanto aos sonhos, a grande vitalidade dos conceitos bakhtinianos sobre a carnavalização diz:

A vida vista em sonho afasta a vida comum, obriga a entendê-la e avaliá-la de maneira nova (à luz de outra possibilidade vislumbrada). E em sonho o homem se torna outro, descobre em si novas potencialidades (piores e melhores), é experimentado e verificado pelo sonho. [...] Cabe observar especialmente a importante variação dos sonhos de crise, que levam o homem a renascer e renovar-se [...]. (1981: 127/129)

E em sua obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, o mesmo Bakhtin postula a peculiaridade do riso nas praças e nas ruas, ao ressaltar os discursos desenvolvidos em *Gargântua e Pantagrue*;

Esses discursos contribuem para criar a atmosfera especial da praça pública com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal. As charlatanices de feira escaparam sempre aos imperativos da hierarquia e das convenções verbais (isto é, às formas verbais do comércio oficial), gozaram sempre dos privilégios do riso da rua. É

preciso observar que a *propaganda popular* foi sempre *brincalhona* [...]. O riso ressoava sem cessar no “pregão” da praça pública e da rua na Idade Média, com maior ou menor força. (1987: 138)

Sob alegorias, sonhos, ironia, fertilidade de idéias, risos, comicidade, explosão e contenção, volúpia e melancolia, Epifânio é *agraciado* com a criação do que ele sempre desejou: *ser um grande escritor*. Assim que a Graça apareceu em sua vida, ele lhe disse: *Eu queria ser um grande escritor, sabe? Foi por isso que eu inventei aquilo para você no ônibus. Eu queria ser um grande escritor. Não fui. Em compensação, sou um escrivão*. (1989: 39)

Luiz Vilela cria, no romance *Graça*, uma atmosfera rabelaisiana, entremeada de refrões, de provérbios, das farsas na boca do simples e dos loucos, dos delírios, dos pífios, de ridicularizações emitidas em língua latina, de fantasias carnavalescas. Em certo momento da narrativa, Pi simula uma fantasia de Nossa Senhora das Graças, cobrindo Graça com o lençol, como se fosse o manto da Virgem, mas, com ironia feroz, oferece seu próprio pênis para substituir a serpente que a *entidade divina* esmaga sobre os pés.

Epifânio lembra um exímio jogador de pôquer: os parceiros são o leitor, a interlocutora Graça e os *fantasmas* que participam da vida do único parente vivo, adornando as sombras do sobrado. Sendo o trapaceiro dos

trapaceiros, ele traz à tona o valor fictício de uma aposta, mas, na verdade, o que subjaz é o valor de uma aposta real. Seria difícil imaginar a existência de uma obra literária urdida tão secretamente, extraída de escombros de silêncio tão profundo, silêncio-arquiteto, responsável pela edificação de um discurso modulador de múltiplos sentidos.

Nota: Outros aspectos sobre o romance *Graça* e outras obras de Luiz Vilela podem ser encontrados em *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*, de minha autoria.

4.2 – Luiz Vilela: o espantalho do supérfluo

Outro recurso que garante o movimento de sentidos, resultante do silêncio *fundador*, é a obsessão de Luiz Vilela pelo processo de *enxugamento* do texto, embora isto não seja novidade em literaturas de qualquer parte do mundo: o difícil é conseguir tal façanha, obtendo sucesso, porque, muitas vezes, ao buscar esse caminho árduo para a realização da escritura, comprometido com a linguagem em seu estado de *cão sem plumas*, o escritor pode perder essencialidades insubstituíveis.

Entre os escritores brasileiros, existem alguns mestres da palavra essencial, mestres que buscam a palavra seca, que rejeitam a *flauta de Anfion*, a flauta mágica que encanta as pedras para se tornarem leves,

facilitando, assim, a construção dos muros de Tebas, a flauta que facilita a palavra fácil; mestres como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Dalton Trevisan, entre outros, na prosa de ficção, e João Cabral de Melo Neto, também entre outros, na poesia. E Luiz Vilela está entre eles.

Já é notório entre os estudiosos da área de letras, a constatação de que, entre os ficcionistas brasileiros, da linha pós-moderna, Luiz Vilela está entre os melhores na construção do diálogo, aspecto formal de uma narrativa de ficção dos mais complexos.

Em uma entrevista dirigida por Duílio Costa, que traz a data de 02 de março de 1995, no jornal *Estado de Minas*, depois da edição da novela, *Te amo sobre todas as coisas* (1994), há uma resposta do autor de Ituiutaba, Minas Gerais, que sintetiza a sua obsessão para atingir a perfeição do natural:

EM: um crítico, comentando uma vez um seu livro, disse que você escreve diálogos de uma perfeição assustadora. Isso se comprova novamente com essa novela, quase toda constituída de diálogos. Como você conseguiu atingir essa perfeição?

LV: Não sei se consegui atingir alguma perfeição, sei que o que eu consegui foi à custa de um longo e persistente trabalho. No caso dessa novela, eu imaginava estar no aeroporto que descrevo e então lia em voz alta os diálogos, como se eu fosse, alternadamente, o homem e a mulher. Fiz isso uma infinidade de vezes, até que os diálogos me soassem absolutamente harmônicos, sem uma palavra ou uma pausa a destoar. Aliás, fiz isso não só com os diálogos: fiz isso com o texto todo, claro.

Palavras verdadeiras, de total transparência, de alguém que leva muito a sério a honestidade intelectual. Essa perseguição consciente, premeditada, racional, acompanha Luiz Vilela desde *Tremor de terra* (1967), seu primeiro livro, e veio sendo conquistada palmo a palmo nos que vieram posteriormente.

Com *Te amo sobre todas as coisas*, o autor extrapola todas as expectativas no que diz respeito à concisão. Aí, não se encontra uma leviandade, sequer, no trato com a palavra, tanto na forma como no conteúdo. Essa novela constitui grande conquista estilística, de madureza, segurança e ousadia incontestes.

Como no romance *Graça*, em *Te amo...* há um diálogo prolongado entre um homem e uma mulher; o cenário do romance é a cama, onde Epifânio e Graça vivem intensamente os prazeres da carne; o cenário da novela é o aeroporto, onde Max está à espera de um voo com horário indeterminado, por causa do mau tempo; ele está indo embora, afastando-se de Edna, rompendo um relacionamento escaldante. Ele, engenheiro, trinta e três anos; ela, filha de pai rico, dona de boutique, bonita, atraente, vinte e oito anos. Edna não está aceitando a separação e vai ao aeroporto, para tentar convencê-lo a voltar para a cidade. Max está irredutível.

O silêncio carregado de feixes de significação que sugerem isso ou aquilo, ou aquilo outro; a cumplicidade despudorada entre o narrador, o autor implícito e a personagem Max; a situação de dúvida e certezas,



principalmente, por parte dele; a ironia cruel do diálogo; a ousadia da linguagem que chega a transformar um simples banco de concreto, escondido, estrategicamente, atrás de umas árvores, em lugar de encontro amoroso, de voluptuosidade acentuada; a reconstrução de momentos tórridos através do diálogo; tudo isso traça para *Te amo sobre todas as coisas* o perfil de um escritor em sua plenitude, que instiga o leitor a desejar sempre mais a eficácia de sua dicção:

Um dos últimos passageiros que haviam ficado entrou no táxi; o táxi saiu, deu a volta por entre os canteiros e pegou a estrada em direção à cidade.

— Aí — ela observou: — esse também já foi para a cidade. É a melhor coisa. Ficar aqui nessa solidão e nessa chateação é que ninguém agüenta.

— É, você tem razão... Se eu pelo menos soubesse a hora que esse maldito avião vai chegar...

— Pergunte ao autor.

— Autor?...

— O autor da nossa história, deve haver um autor, não é? E se há um autor, ele deve saber que hora o avião chega.

— Teoricamente, sim — ele disse; — mas como estamos no Brasil...

— Hã.

— Como estamos no Brasil, o mais provável é que nem o autor saiba...

Ela riu. (1994: 24/25)

Um diálogo impiedoso, sarcástico, às vezes, cômico, aborta o que poderia ser dito, ficando apenas as vozes mudas, nascente de sentidos amplos de silêncio audível, presente no início de todas as páginas, concretamente representado por pontilhados:

.....
 Ele olhou bem para ela, tentando ver seus olhos por trás das lentes escuras; mas não conseguiu.

— Então é isso que você quer...

— É, é isso que eu quero.

— Está bem – ele disse.

Os dois se calaram.

(1994: 74)

Muito ainda poderia ser dito, inclusive o forte diálogo entre essa novela e o romance *Graça*, mas tal passo determinaria outro estudo. Depois da leitura de *Te amo...*, o leitor atento, e o crítico literário podem questionar se Luiz Vilela ainda terá meios de trabalhar mais ainda com a concisão, pois se tem a impressão de que ele já atingiu a palavra em seu estado de pedra, mas em 2002 surgiu *A cabeça*, livro de contos.

4.3 – A subversão de uma cabeça

Um “toque de recolher” impõe-se à recepção de um texto de Luiz Vilela, porque o “toque de recolher” guarda em sua história o simulacro do silêncio ao manter as palavras recolhidas. Há muitos caminhos e atalhos que servem de espaço para o essencial diálogo entre palavra e silêncio. É possível que as trincheiras e as fraturas construídas pelas palavras ou pelo silêncio surjam de vários formatos, de espaços vários, de elementos sólidos ou gasosos, de risos ou de lágrimas, de ação progressiva ou regressiva, de posição estática ou de movimentos variados.

Palavras, por vezes, desmitificadoras, diálogos cortantes, humorismo bem armado, situações grotescas, malícia e ironia são eficazes componentes de construção da arquitetura do livro mais recente (2002) de Luiz Vilela, *A cabeça*, arranjo de dez contos incontestavelmente bem escritos e muito bem recebidos pela crítica, de norte a sul.

Augusto Massi, que faz o comentário de orelha do livro, reconhece, o que considero pertinente, que *A cabeça* enfrenta uma situação de risco, pela *redução do horizonte* ficcional (destaque que ele faz), que propicia a cumplicidade autor-obra-leitor; e pela artilharia vocabular de determinados contos (observação que acrescento). Isto pode ser constatado no conto “Luxo”, onde se processa um diálogo que pode ser uma verdadeira bomba para os ouvidos e cabeças que não suportam esse tipo de arma lingüística, sentindo-se melindrados e ofendidos por escolhas de *tão mau gosto*:

Eu falei que não concordava — que eu não podia concordar:

“Por quê?”, ele falou. “Qual é o problema?”

Eu falei que não havia nenhum problema.

“Eu não posso concordar”, falei, “por uma questão de humanidade”

“Humanidade?”, ele falou, “diminuir cinquenta centímetros num banheiro de empregada é falta de humanidade?”

“Dependendo do caso, é”, eu falei.

“Nesse caso”, ele falou: “é?”

“Eu acho que sim”, eu falei.

“Não dá pra empregada cagar?” ele falou.

“Bom”, eu falei, “se ela cagar de lado, dá”

“Então?”, ele falou. “O principal é dar pra cagar; se é de lado ou de frente, isso não importa.” (2002: 20/21)

Pela demonstração, torna-se perceptível o risco que o autor enfrenta, via signo lingüístico. Um grande número de leitores, inclusive leitores mais íntimos de textos literários, como acadêmicos universitários, críticos literários, sairá com observações semelhantes a estas: “Isto por acaso é literatura?” ou “Se estamos lutando para que os alunos tenham mais respeito pelo idioma nacional, como fica a nossa situação diante de livros que usam uma linguagem tão chula e desnecessária?”

Outro aspecto de grande risco, que está presente em *A cabeça* e na totalidade da obra de Luiz Vilela, é o que diz respeito a situações delicadas que envolvem sexualidade, relações familiares, desmascaramentos de toda ordem, como no conto “Calor” que traz à tona menina de quinze anos, que dissimula suas reais intenções junto ao tio recém-operado, também com segundas intenções com a sobrinha, em leito de hospital, desenvolvendo um diálogo malicioso e ambíguo:

- E o corte foi grande?
 — O corte? Uns... alguns centímetros. Você quer ver?
 Você está pensando em ser médica...
 — É, eu estou pensando...
 Ela se levantou e se aproximou da cama.
 Ele, de peito nu, afastou o lençol; depois empurrou um pouco a cueca e...
 — Ôp! — cobriu rápido; — o passarinho querendo fugir... Ela riu.
 [...]
 — Fui mostrar uma coisa — ele disse, — e você acabou vendo outra...
 — Eu? — ela disse. — Eu não vi nada.
 — Não?...
 — Você cobriu!
 — Ah...

(2002: 26/27)

Tio e sobrinha continuam conversando, um tipo de conversa e de contexto que ninguém quer que aconteça em seu meio familiar, mas que pode ser registrado em qualquer família, da mais simples e humilde à mais tradicional e bem posicionada socialmente. Nelson Rodrigues que o diga!

A recepção de leituras que trazem certos vocábulos ou expressões, como, “porra”, “puta merda”, “estamos fodidos”, “Claro que estamos fodidíssimos!”, “Então fodeu tudo mesmo [...]” – não costuma ser uma recepção agradável, em muitos casos, até mesmo pela falta de convivência de determinados leitores com esse nível de linguagem, porque, por mais que seja explorado em programas televisivos, ainda há muita gente que não considera válidas tais saídas para as letras vernáculas, pois acreditam que tais procedimentos empobrecem o texto, que nem pode ser considerado literário.

Mas esse leitor não pode se esquecer de uma observação do próprio Luiz Vilela: aquela que observa a necessidade de saber escutar o silêncio para ouvir os seus textos. Se isso não acontecer, a recepção terá um texto prosaico comum, às vezes inusitado, os diálogos construídos com linguagem imprópria para pessoas sérias e não atingirá a proposta humanista da dicção do autor.

O silêncio que se escuta é o da compaixão pelo ser humano, pelos seres animados e inanimados. É o silêncio dos velhos, das crianças, dos

humildes, dos injustiçados. O silêncio da natureza despedaçada. Ele está ali, latente, através de uma linguagem que nunca perde o senso de medida.

Às vezes, a linguagem dos contos de *A cabeça* chega a criar um clima lírico, delicado, sem violência ao leitor mais melindrado com certas palavras e expressões, mas as emoções desenvolvidas têm crueldade ímpar, como no conto, “Rua da amargura”:

Já punha a noite suas sombras nas paredes do pequeno quarto quando ele, depois de se levantar e mais uma vez contemplar detidamente o pai na cama — o pai imóvel, em silêncio e de olhos fechados -, foi caminhando para a sala, seguido do irmão. (2002: 111)

Assim, tem início esta curta narrativa, suave e lírica; porém, com o desenrolar da história, narrada, quase que exclusivamente, por meio do recurso do diálogo entre três irmãos (dois deles em grande aflição, pela falta de dinheiro para salvar a fonte de sobrevivência de suas famílias, e a irmã, a que cuida do pai doente), desencadeia-se uma cruel e inusitada solução: vender os dentes de ouro que o pai, agora muito doente, sempre teve orgulho de trazê-los estampados num sorriso abundante de brilho:

- É como se o Pai tivesse feito uma poupança pra nós; uma poupança na própria boca.
- E uma senhora poupança; porque o ouro do Pai não é qualquer porcaria: é ouro de Serra Pelada.
- Serra Pelada; pois é.
- Bom — ele disse, acendendo o cigarro e encarando a irmã: - então, Maria? O que você diz?
- O que eu digo? O que eu digo é que vocês me dão nojo.

(2002: 118)

A reflexão sobre a fragilidade do ser humano diante das dificuldades a enfrentar e o medo constante do fracasso é presença oculta, mas consistente no conto em evidência: os dentes de ouro do velho pai dizem mais do que qualquer palavra pronunciada.

A trama que envolve o diálogo entre palavra e silêncio pode servir-se de recursos múltiplos e inesperados, e não apenas em Luiz Vilela, porque linguagem e silêncio são inseparáveis e mantêm entre si um grande e mágico poder. Berta Waldman, em sua leitura sobre a obra de Dalton Trevisan, *Do vampiro ao cafajeste*, postula que das entranhas do discurso surge o silêncio como um *outro* em direção ao qual o primeiro caminha.

É possível ler o humor, a ironia, as vozes hilariantes de deboche, de piadas, de humor negro com o viés da função de carrasco, construindo, assim, um vínculo entre a linguagem dos contos de *A cabeça* e as personagens que neles estão pulsando com as suas “vidinhas”, uma relação de carrasco-vítima, como foi pertinente no romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, a linguagem-voçoroca.

Esse *comportamento* da criação vileliana já se desenvolve de forma magistral no romance *Graça* (1989); escorre nas veias das novelas, *O choro no travesseiro* (1979) e *Te amo sobre todas as coisas* (1994); nos romances, *Os novos* (1971), *O inferno é aqui mesmo* (1979), *Entre amigos* (1983); em vários contos que compõem os livros, *Tremor de terra* (1967), *No bar* (1968), *Tarde da noite* (1970), *O fim de tudo* (1973), *Lindas pernas* (1979).

Nessa relação carrasco-vítima, do criador Luiz Vilela, constrói-se um clima dialético de ponto e contraponto entre cidadezinhas de telhados antigos e centros urbanos bem desenvolvidos, embora isso não seja construído nas linhas, nem nas entrelinhas, mas no silêncio, este silêncio *fundante*, que possivelmente seja anterior à palavra.

Ver o mundo com olhos urbanos está, em Luiz Vilela, na versatilidade dos diálogos, no ritmo nervoso, na eficiência e no inacabado, nas impressões súbitas, agudas e efêmeras da vida urbana, na transformação da imagem de cinema ou fotografia, em processo de existência e suas complicações, da duração em momento, da metáfora em metonímia, processo redutivo, um dos responsáveis pelo estilo que prima pela concisão.

O discurso metonímico no texto de Luiz Vilela é desenvolvido, principalmente, na construção dos diálogos, justamente, construção trabalhosa, por que não dizer, difícil, que leva muitos autores a resultados pouco convincentes, ou até desastrosos. Já em Luiz Vilela, os diálogos vêm à superfície de forma espontânea, dinâmica, *natural*, com entremeadas fraturas de silêncio, como acontece nos diálogos, na comunicação diária, mas sem se esquecer do velho e sempre novo Aristóteles, em sua concepção de mimese: existe uma recriação, apesar da naturalidade exposta, como se, realmente, o leitor estivesse ouvindo pessoas conversando de verdade. Como o autor, em uma entrevista, já utilizada anteriormente, ao jornal *Hoje em Dia*, de Belo Horizonte, afirma: *E faço questão de ressaltar, inclusive*



já disse isto em muitas outras entrevistas, que meus diálogos não são reproduzidos, são retrabalhados, recriados. É um paradoxo, parece natural, mas é uma carpintaria. Todo trabalho é para parecer exatamente simples e natural. A arte está em parecer natural, reside justamente nisso. (4/7/2002).

Este fazer que não comparece ou não se explicita, esta *carpintaria* que resulta em simplicidade e naturalidade pode ser considerada uma das manifestações de destaque do silêncio *fundante*.

“Quer dizer então que isso aí é certo?...”, o gordo provocou.
O barbicha empinou a barbicha — mas não respondeu.
“Se fosse assim”, disse o de óculos, “se Deus fizesse tudo certo, ele não teria criado o homem”.
“O homem é a maior criação de Deus”, disse o barbicha.
(*A cabeça*, 2002: 127)

No texto acima, do conto, “A cabeça”, que dá título ao livro, a estrutura metonímica é pertinente, como no caso da metonímia das pêndulas do relógio, em *Ópera dos mortos*, pois a “cabeça” não é apenas uma cabeça, ela é a parte de um todo, de um universo, de vidas inteiras fragmentadas, ela pode ser o *eu* e o *outro*, o *ser* e o *não-ser*, o mundo da *aparência* e da *essência*. O que fazer com essa “cabeça”? – dar-lhe um belo chute e marcar um golaço? Ela está ali no chão, cercada de curiosos, mas sozinha, sem o corpo, solta, exposta e incômoda. As variadas vozes que emitem opiniões desencontradas, maldosas, cruéis e macabras são

componentes de uma linguagem-carrasco, que parece não ter a mínima inibição perante sua vítima, a cabeça.

Essa é a coluna vertebral da anatomia de um texto criado por Luiz Vilela. E essa relação carrasco-vítima é a principal responsável por uma leitura que costuma ser feita sobre sua obra: que se trata de uma literatura cruel. Que o olhar do criador, voltado para suas criaturas, é indisfarçavelmente impiedoso. Mas uma das personagens criadas pelo autor, o Nicolau, da novela, *O choro no travesseiro*, desmente tal crueldade e sintetiza o alto grau de sensibilidade que Luiz Vilela se esmera em ocultar:

Não sei, não sei definir compaixão; mas eu sei o que ela é: quando a gente chega a sentir compaixão até por uma barata, até por uma folha de árvore, até mesmo por um botão de camisa... (1985: 33)

Esta compaixão que exploro nos textos vilelianos tem, em sua base, a dor pela infelicidade do outro e o movimento brusco de revolta, diante da permanência dessa dor. Tal revolta pode ser a principal responsável pela relação linguagem-carrasco-vítima.

Ampliando a afirmação do conceituado crítico, chega-se à defesa da idéia de que a compaixão na obra de Luiz Vilela é mais expressiva nas dobras do silêncio, do que nas palavras, o que pode trazer certo conflito de recepção; mas, isto pode ser solucionado, se o leitor estiver disposto a procurar caminhos para escutar este silêncio.

5 – Na tristeza e na alegria...

O que se mostra é um aspecto do invisível.
(Anaxágoras)

Nesta terceira parte, são encontradas obras com perfis diferentes, e, no entanto, com vários pontos de convergência, como foi demonstrado, durante o trajeto da pesquisa. É curioso e instigante chegar-se a uma rede construída com fios, às vezes contraditórios, e, mesmo assim, continuar com a situação de rede.

Com exceção da novela, *Te amo sobre todas as coisas* e o livro de contos, *A cabeça*, os demais, *Ópera dos mortos*, *O amanuense Belmiro*, *Música ao longe* e *Graça*, são redutos de narradores ambíguos e misteriosos; de casarões cheios de sombras; de paredes adornadas com retratos de molduras antigas dos parentes mortos; de personagens que não ampliam a sua descendência, sendo os últimos representantes da família, no caso de Epifânio, Belmiro e Rosalina; da sexualidade reprimida de Rosalina, Belmiro e Clarissa e, quem sabe, o próprio Epifânio; da nostalgia de amores que pertencem ao passado, Rosalina e Belmiro; do resgate do

tempo perdido da infância, através do devaneio, todos eles; de loucura na família, todos os quatro; de suicídio, na família de Epifânio e de Clarissa. E a morte é a grande presença nos quatro romances. A morte e a pesada solidão, apesar das gargalhadas do “Demônio Brincalhão”, que lembra um pouco o primo Vasco, que atormenta Clarissa com as suas brincadeiras.

Os diálogos incessantes das obras de Luiz Vilela: *Graça, Te amo sobre todas as coisas, A cabeça*, diálogos construídos com palavras que mais se calam do que dizem; diálogos que, em muitas situações, subtraem o narrador; risos que regulamentam o medo e a solidão, golpeando as almas muito mais do que as lágrimas.

A criação artística realizada por Luiz Vilela registra um sujeito de enunciação arrastado por uma força que o atrai para o enunciado, transformando-se em ausência, marcando na própria origem da narração a experiência do vazio.

O levantamento, nos parágrafos acima serve de apoio para reforçar a idéia de que certos contextos são favoráveis para *escutar* o silêncio multiplicador de sentidos que tem a força de subtrair o homem do solo petrificado do óbvio a ponto de poder libertá-lo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tensão do horizonte em vermelho rosa transposto
sábica rosa em seu
maduro silêncio.

Orides Fontela

É mister dizer que a natureza desta pesquisa é incomum, pois como foi observado, logo de início, o silêncio não é matéria palpável, pois ele é inobservável. A leitura privilegiada foi a que rastreou do interior das obras escolhidas o caminho da “construção do silêncio”, porque não se pode falar em construção do vazio, seria uma incoerência, mediante ser o silêncio cheio de sentido.

Sabe-se que todo texto é pródigo em promessas murmuradas de alguma descoberta que se oferece como recompensa, e, em função dessa descoberta é que se estabelecem os limites (sempre arbitrários) do que será um trabalho interpretativo. É interpretar algo que não tem, nem sequer, a condição de se esconder, porque, às vezes, se diz que o silêncio se esconde atrás do não-dito, revestido de neutralidade. Mas não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou formas neutras. Uma coisa é neutra apenas com

relação a algo mais, como expectativa ou intenção. Se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela. Ao invés do silêncio puro ou alcançado, localizam-se vários movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados. Mas as melodias não-ouvidas são as que permanecem. A música nos conta não o que sabemos, mas o que não conseguimos saber. A música restitui o homem ao silêncio que o constitui. Orlandi afirma:

Em latim, o tempo marcado (*tempus*) tem uma relação com o “evo” (*aevum*) que é o tempo contínuo. O tempo é que marca o “evo”. A definição do tempo medieval (em São Thomaz) é *numerus motus secundum prius et posterius*, ou seja, o número do movimento segundo o que vem antes e depois (*medievo* = evo médio). Assim é que vemos a relação entre palavra e silêncio: a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*) dos sentidos no silêncio. Podemos enfim dizer há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem. (1997: 25)

Por não constituir um corte interpretativo no campo do inteligível, o silêncio é epifânico, e não deve, portanto, ser entendido como um trabalho de significados convencionais. O homem sempre procura as palavras com a intenção constante de fechar as fraturas que frustram a homologação entre realidade e significado; as palavras, na maioria das vezes, sustentam a ilusão de que no compreensível esgota-se a ordem de tudo que tem sentido.

Estas foram algumas das razões para a eleição desse estudo: o desafio de buscar aquilo que incontestavelmente existe, mas que não aparece.

Em termos de metodologia, a pesquisa se caracterizou pela exposição de idéias de alguns teóricos e pela análise de obras literárias a partir desses quadros conceituais.

As três formas de silêncio abordadas, a forma do silêncio político, o *silenciamento* (Orlandi); a forma do silêncio místico, *fermentante* (Sciacca); e a forma do silêncio *fundante* (Orlandi) constituíram experiência ímpar, apesar da impossibilidade de uma demonstração concreta, inabalável.

Na primeira parte, desenvolvendo as reflexões de Eni Orlandi sobre o silêncio político, fez-se um corte nas idéias do teórico marxista, Lukács, sobre a categoria da particularidade, o reflexo da realidade e a escolha da forma, para validar o conteúdo, dentro de concepções estéticas. Foi possível comprovar a aplicabilidade das idéias lukacsianas, nas obras, *Vidas secas*; *A hora dos ruminantes*; *Os novos* e *Avarmas*. Tais obras constituíram os cenários de linguagem que serviram de espaço para a demonstração da presença do *silenciamento* e da reação a ele na proposta teórica de Lukács.

A escolha do *corpus* foi pertinente, porque são narrativas que, apesar de terem sido escritas em épocas de grande repressão, receberam o trato de mãos de mestres, porque seus autores souberam destituir do trono a escritura encolhida do medo. Não puderam dizer tudo que pensavam, mas disseram de uma forma coerente ao que não podiam dizer explicitamente. E

é justamente essa forma, cada um com a sua, a maior responsável pela modulação dos sentidos advindos do silêncio intangível.

A segunda parte, voltada para o silêncio místico, não teve como se furtar a certo grau de subjetividade, porque o sentimento de religiosidade é desenvolvido por um processo subjetivo, interno e pessoal. Mas foi possível avaliar, com o apoio das reflexões de Michele Federico Sciacca, e a análise dos poemas de Afonso Félix de Sousa, que o silêncio místico, diferentemente da forma que é interpretado por Orlandi, atinge uma realização mais complexa, própria do silêncio *fundante*, ao qual Sciacca denomina silêncio *fermentante*.

Finalmente, a terceira parte que tratou com insistência do silêncio *fundante*, aquele que é presença e não distanciamento; que é de caráter não-visível, contínuo, não-calculável.

Eni Orlandi postula:

O silêncio não é diretamente observável e no entanto ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está "lá" (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas). (1997: 47)

Mas foi possível demonstrar que esse silêncio, que significa em si mesmo, é abundante também nas situações textuais constituídas essencialmente do riso, do humor e movimentados contextos com o viés da carnavalização (*Graça, Te amo sobre todas as coisas e A cabeça*) e não

somente nos espaços sombrios de velhos casarões, de relógios parados e diários secretos (*Ópera dos mortos*, *Música ao longe* e *O amanuense Belmiro*).

O desafio foi aceito e a experiência foi instigante, justamente pela intangibilidade do que deveria ser buscado, mas o processo de muitas descobertas constituiu um avanço para novas investigações em futuras pesquisas, em torno desse veio inesgotável que é o silêncio.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.Obras Analisadas

ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. Romance. 11ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

DOURADO, Autran. *Ópera dos Mortos*. Romance. 8ªed. São Paulo: Rio: DIFEL, 1980.

JORGE, Miguel. *Avarmas*. Contos. São Paulo: Ática, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio, São Paulo: Record, 1993.

SOUSA, Afonso Felix de. *Chamados e Escolhidos*. Reunião de Poemas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VEIGA, José J. *A horas dos ruminantes*. Romance. Coleção: Literatura Brasileira Contemporânea, Vol. 12. Rio de Janeiro: Co-edição: José Olympio, Civilização Brasileira, Editora Três, 1974.

VERISSIMO, Erico. *Música ao longe*. Romance. 21ªed. Porto Alegre: Globo, 1978.

VILELA, Luiz. *Os novos*. Romance. Rio de Janeiro: GB- Gernasa, 1971.

_____. *Graça*. Romance. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. *Te amo sobre todas as coisas*. Novela. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *A cabeça*. Contos. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

2- Fonte de Apoio.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Criação e Crítica*. São Paulo: HUCITEC, 1987. 239p.

ARRIGUCCI Jr, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 507p.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1989. 242p.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987. 419p.



BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução e Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. 239p.

_____. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Beth Brait (org). Campinas.SP: Editora da UNICAMP, 1997. 385P.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990. 141p.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Anne Annichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. 167p.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edição 70, 1984. 318p.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Guilherme de Castilho. 2ªed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. 142p.

BLAVATSKY, H. P. *A voz do silêncio*. Tradução e Joaquim Gervásio de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 2000. 103p.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cutrix, 1993. 220p.

BORDINI, Maria da Gloria.(org.), *Lukács e a literatura/ Antônio Marcos Sanseverino*. [et. al.] Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. 215P.

BOURNEAUF, Roland & OUELET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. 336p.



BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

171p

CANDIDO, Antônio [et al]. *O personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. 126p.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 128p.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 131p.

DALLEMBACH, Lucien. *Intertexto e autotexto*. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades Poética*. nº27. Tradução de Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1977. 252p.

DENÓFRIO, Darcy França. *A obra poética de Afonso Félix de Souza: dois estudos*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1991, 85p.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. 252p.

DICROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Propositrons, Éditions de minuit, 1984. 237p.

ÉCOLE BIBLE DE JÉRUSALEM. *Bíblia de Jerusalém*. Paulus: São Paulo. 1998. 2206p.

FARRA, Maria Lúcia dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1973. 145p.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: UFG, 1986. 270p.

_____. *O poema visual: leitura do imaginário: da antiguidade do século XX*. Petrópolis. Vozes, 1996. 246p.

FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. 362p.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*; tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 439p.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Marins. Lisboa: Veja. 264p.

GHYKA, Matila C. *Le nombre d'or*. France: Gallimord, 1959. 190p.

GOLDSMITH, Joel S. *A união consciente com Deus*. 9ªed. Tradução de Auriphebo Berrance Simões. São Paulo: Pensamento, 1993. 183p.

_____. *O tropejar do silêncio*. Tradução de Dr. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1999. 236p.



HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*; tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. 256p.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*: Intertextualidade Poética, nº 27. Tradução Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1977. p5-p50

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. 96p.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*; Tradução de Erica Nepomuceno e Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. 185p.

LINS, Osman. *Avalovasa*. São Paulo: Melhoramentos, 1974. 413p.

LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. 336p.

_____. *Vanguarda história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985. 155p.

LUKÁCS, Georg. *Estética: Cuestiones preliminares y de principio*. 3ª edición. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Vol 1. Barcelona – Buenos Aires – México, D.F.: Grijalbo, 1974. 543p.

_____. *Problemas de la mimeses*. 2ªed. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Vol. 2. Barcelona – Buenos – México, D.F.: Grijalbo, 1972.

_____. *Sociologia*. Organização de José Paulo Netto; tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981. 208p.



LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 298p.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. 185p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997. 197p.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia, MG: Rauer Livros, 2000. 204p.

MAUSS, Marcel. *Mauss: Antropologia*. org. Roberto Cardoso de Oliveira; tradução Regina Lúcia Moraes Morel, Denise Maldi Meirelles e Ivonne Toscano. São Paulo: Ática, 1979. 204p.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf, Supervisão de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1972. 270p.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. *Ficção e Mito: à procura de um saber*. Goiânia: CEGRAF, 1992. 196p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Coleção Repertório. 4ªed. Campinas, Sp: Editora da UNICAMP, 1997. 189p.



ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4ªed. Campinas: Pontes, 1996. 276p.

_____. *Discurso e leitura*. 5ªed. São Paulo: Cortez. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000. 118p.

_____, Eni Puccinelli. *A análise de discurso princípios e procedimentos*. 3ªd. Campinas: Pontes, 2001. 100p.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976, 320p.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1927. 201p.

RIVIERE, Jean. *Amuleto, talismans, pantáculos*. Barcelona: Martines Roca, 1974. 358p.

ROHDEN, Huberto. *Agostinho: um drama de humana miséria e divina misericórdia*. São Paulo: Martin Claret, 1990. 220p.

_____. *Agostinho*. São Paulo: Martin Claret, 1991. 220p.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Nacional/USP, 1975.

SANTOS, Wendel. *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978. 162p.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Tradução de Maria Teresa Pasquini e Flávio Loureiro Chaves, supervisão de Angelo Ricci.



Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967. 78p.

SCIADIM, Patrício. *São João da Cruz: Obras Completas*. Tradução Carmelitas Descalças de Fátima. Petrópolis: Vozes, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1975. 199p.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 361p.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Gouveia. Coimbra: Almediva, 1983. 191p.

TOLLE, Eckhart. *O poder do agora: um guia para a iluminação espiritual*. Tradução Ivã Sofia Gonçalves Lima. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

ULLMANN, Stephen. *Semántica : introducción a la ciencia del significado /por Stephen Ullmann ; traducción del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner*. Madrid: Aguilar, 1965.

UNAMUNO, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madri: Espasa Calpe, 1976. 276p.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2ªed. São Paulo: HUCITE; UNICAMP, 1989, 128p.



3 – Dicionário.

BARBOSA, Osmar. *Um nome para o bebê*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984. 374p.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, múmeros)*. Tradução Vera da Costa e Silva [et. al.] 3ªed. Rio de Janeiro: José Oympio, 1990. 996p.

CIRLOT, Juan Edado. *Diccionario de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 6ªed. Coimbra: Almedina, 1998. 458p.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965. 286p.



