

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL.

Camila Vianna Leão

SILÊNCIO E SENTIDO:
as tramas do silêncio em *A parede no escuro*, de Altair Martins

Porto Alegre

2011

Camila Vianna Leão

**SILÊNCIO E SENTIDO:
as tramas do silêncio em *A parede no escuro*, de Altair Martins**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Ricardo Barberena

Porto Alegre

2011

Camila Vianna Leão

**SILÊNCIO E SENTIDO:
as tramas do silêncio em *A parede no escuro*, de Altair Martins**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Barberena

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini-PUCRS

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino

Porto Alegre

2011

À minha mãe, que me ensinou a encontrar Deus no silêncio;
Ao meu pai, que me ensinou que o amor também habita o silêncio.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Ricardo Barberena, que nunca sugeriu que eu dormisse em uma caixa de fósforos. À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, berço de minha formação. Ao CECREI, cápsula de silêncio.

Aos meus pais, Antonio Carlos Alves Leão e Ieda Vianna Leão, pelo amor, por todas as risadas e pelas oportunidades, sem os quais eu não teria coragem de adentrar a floresta tortuosa e instigante da existência e sequer teria a chance de escrever estas palavras.

Aos meus irmãos, Cíntia, pela amizade e por me ensinar que mesmo as loucuras valem a jornada. Carlos, por ser todo o encanto e a sociabilidade que eu jamais conseguiria ser, pelo sorriso e, até mesmo, pela impetuosidade, que lhe fazem esse guri tão singular. Cilon, por me ensinar que sempre se deve seguir com passos firmes até o ponto em que se quer chegar e que esse chegar não pode ser limitado ao que podemos ver aqui, ou onde podemos pisar; o espaço é um campo inexplorado que nos espera. Ao meu cunhado Maurício, que sempre me incentivou, me apoiou e acreditou na minha capacidade.

À minha avó, Mercedes Cândido Vianna, que, com seus bolos de laranja, durante a infância, me mostrou que cheiro, sabor e toque são poesia.

Ao meu namorado, Carlos Eduardo Zarpe, que me mostrou as estrelas e o macio silêncio dentro delas.

EPÍGRAFE

*Não abras a boca a não ser que tenhas a
certeza de que o que vais dizer é mais belo do
que o silêncio.*

Provérbio Árabe

RESUMO

Visando promover a leitura do silêncio como uma face narrativa literária, esta dissertação analisa a obra *A parede no escuro*, de Altair Martins, propondo, então, uma possibilidade de leitura do discurso literário inserido no silêncio narrativo. O tema é tratado a partir da análise dos pressupostos postulados, principalmente, pelos seguintes teóricos: Erni Orlando, da Análise do Discurso; Lourenço Chacon, da Enunciação; John Cage, da Música; Maurice Blanchot e Roland Barthes, da Teoria Literária.

Palavras-chave: Silêncio. Narrativa. Altair Martins.

SUMMARY

In order to promote the reading of silence as a face literary narrative, this paper analyzes the work *A parede no escuro*, of Altair Martins, proposing, then, a chance reading of literary discourse in silence inserted narrative. The subject is treated from the analysis of the assumptions postulated mainly by the following theory: Erni Orlandi, Discourse Analysis, Lawrence Chacon, of Enunciation, John Cage, Music, Maurice Blanchot and Roland Barthes, Literary Theory.

Keywords: Silence. Narrative. Altair Martins.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Malevich – Quadrado Preto.....	13
Figura 2 - The glass House.....	29
Figura 3 - 4'33.....	48
Figura 4 – Cena de Fim de Partida	62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O DISCURSO NO SILÊNCIO.....	14
2.1 A PALAVRA NO SILÊNCIO.....	15
2.1.1 NA CASA DE ADORNO.....	18
2.2.2 A GAIOLA DE FOJO.....	23
3 ENUNCIANDO SILÊNCIOS	30
4 IMERGINDO EM SILÊNCIOS	49
4.1 CAGE E O SILÊNCIO	49
4.2 BLANCHOT E O SILÊNCIO.....	55
5 MOSAICO DE SILÊNCIOS.....	63
5.1 O SILÊNCIO MESMO.....	65
5.2 A DROGA.....	67
5.3 A PERPETUIDADE/ O INDIZÍVEL.....	71
5.4 RESPOSTA PELA TANGENTE/ DESVIOS.....	75
5.5 RETIRAR-SE/ SUBMETER-SE AO SILÊNCIO.....	76
5.6 A MORTE.....	80
6 CONCLUSÃO.....	84
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

1 INTRODUÇÃO¹

No mito bíblico da criação², tudo o que existe se fez pela fala. A voz maior ordenou que luz e trevas se separassem, criou as estrelas, os animais e tudo o que respira em cima e embaixo da terra. Ela criou o homem e lhe deu voz, o poder para nomear tudo o que visse ao seu redor. Desde então, a humanidade se faz da linguagem, constrói a si e as suas relações através da fala, ou seja, o indivíduo, preparado para exercer a comunicação, desenvolve-se a partir disso. Se um som não tiver um nome, nem for compartilhado por uma comunidade, ele é excluído do que é considerado social.

Contudo, há uma voz silenciosa que costura as relações e a compreensão do homem consigo mesmo. Há o silêncio que cala pela falta de linguagem que traduza um momento; há o silêncio opressor, de um condenado por regimes ditatoriais; há o silêncio da alma que se dilui em delícias e horrores; há o silêncio de Deus, de quem o homem já perdeu a esperança de ouvir qualquer voz, tema tão debatido por Bergman em sua *Trilogia do Silêncio*³.

Somos todos compostos por um silêncio que repousa na solidão das entre-palavras. Há uma pausa que soa, há um ponto final que indica uma continuidade, há uma partitura executada em silêncios, cujos sons se percebem em delicados suspiros, em desastrosos escarros, em estranhos espirros, em quartos escuros da alma, onde o viajante sem bússola e sem mapa corre o risco de uma morte irreversível.

Pensando nesse silêncio assombroso que costura as relações, as falas, enfim, que permeiam a vida, esta dissertação visa propor uma possibilidade de leitura da narrativa em silêncio. Pensou-se, primeiramente, na voz desse silêncio, no seu discurso possível. Como objeto de análise, foi escolhida a obra de Altair Martins, *A parede no escuro*, que trata da dissolução dos relacionamentos entre pais e filhos. O livro, permeado pela quietude, pelas quebras e pelas fissuras, usando da forma e da sintaxe como auxiliares desse

¹ NOTA PARA VERSÃO DIGITAL: esta dissertação é, também, um objeto artístico, seu sentido completo fica comprometido na versão digital. Sugiro a leitura complementar da versão em papel.

² A Bíblia Sagrada. Livro de “Gênesis”.

³ Trata-se dos seguintes filmes: “Através de um espelho” (1961), “Luz de Inverno” (1962), “O Silêncio” (1963).

discurso silencioso, dilui a narrativa, elevando-a a um patamar de inapreensível pelo signo.

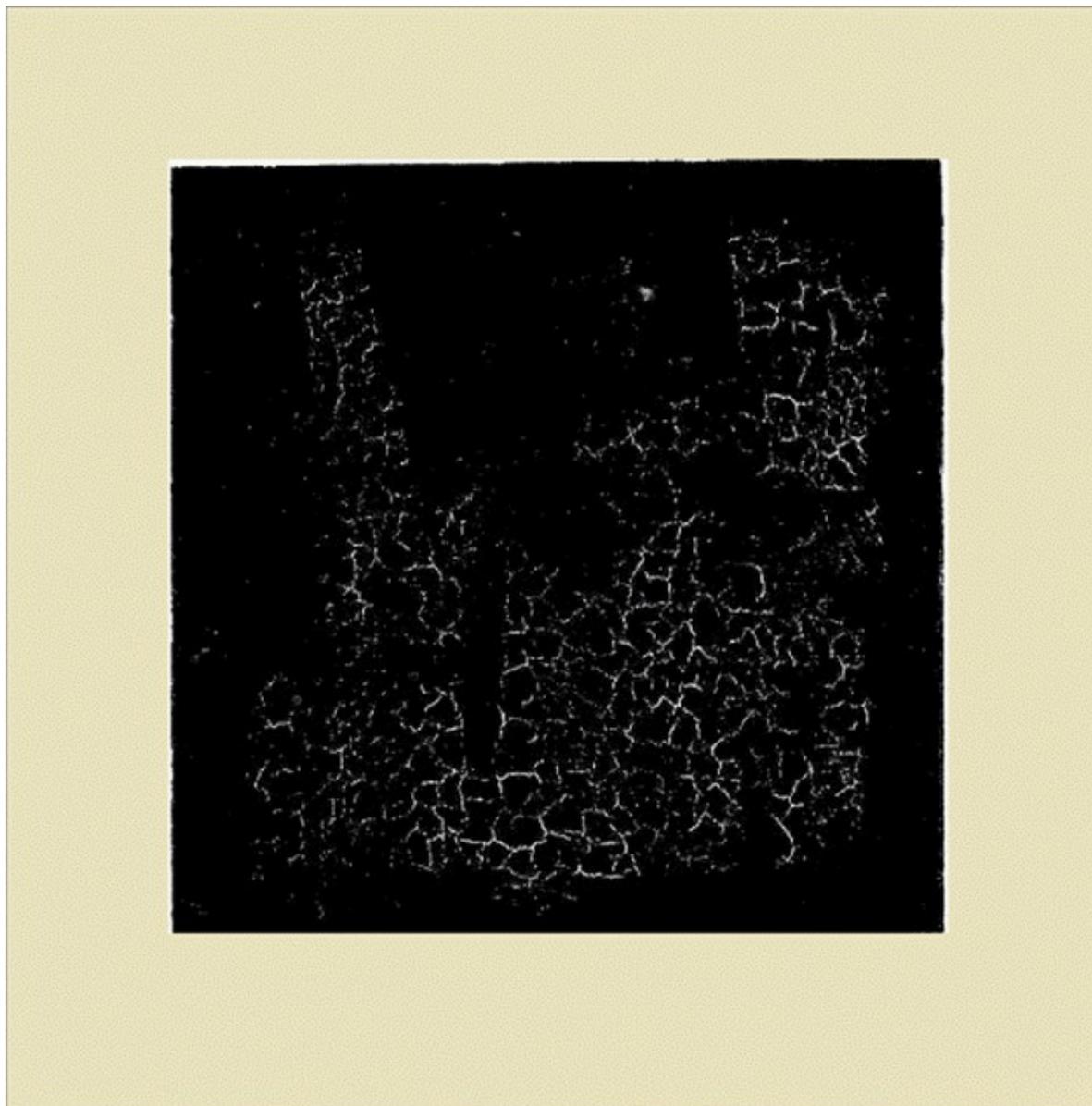
Partindo desses pressupostos, mapearam-se as postulações feitas a partir do tema. Para argumentar a favor da hipótese estabelecida, buscou-se, nas seguintes áreas, o tema proposto: Análise do Discurso, tendo como principal representante Erni Orlando; Enunciação, tendo como referência Lourenço Chacon; Música, com o discorrido por John Cage; Teoria literária, com as referências de Maurice Blanchot e de Roland Barthes.

A partir disso, as possibilidades narrativas se ampliam. O que está na forma demonstra ser insuficiente para alcançar o sentido do silêncio mais profundo e humano. O signo apenas orienta. Joga. Mas o que há entre ele e o sentido é um espaço de indeterminação, de impossibilidade de encaixotamento linguístico. O silêncio é indômito. Ele costura nossas narrativas. Permite a compreensão daquilo para o que não existe palavra.

Estruturalmente, o texto está dividido em capítulos temáticos, de acordo com as áreas que trouxeram maiores contribuições para a pesquisa (Análise do discurso, Enunciação, Teoria Musical, Teoria Literária). Em cada um, haverá uma análise sobre a aplicabilidade dos pressupostos abordados teoricamente na obra literária em pauta, qual seja, *A parede no escuro*, de Altair Martins.

Além disso, a dissertação propõe experiências e escolhas para aquele que a lê. Ela é um convite à sensibilidade e à audição para muito além do que chamamos *ouvir*. Veste-se de papel, mas ele, um dia, servirá para alimentar alguma traça de arquivos. A folha e a mancha como fantasias de uma realidade que se impõe. Ela se esgota enquanto se faz e se abre enquanto deixamo-nos abrir por ela. Um objeto destinado ao fim, em algum espaço sombrio da alma.

Malevich – Quadrado Preto



2 O DISCURSO NO SILÊNCIO

*Um livro deve valer por tudo o que nele não deveu caber.
G. Rosa, Tutaméia*

Tum...

Tum...Tum

Tum...Tum

Talvez um sem sentido de intenções, mas uma busca pelo sentido de tudo.

Uma tabla anunciando um eco que fulmina na garganta silenciosa do espaço.

Certo estado de alma que permite o espaço e o (des)sentido.

No discurso, uma série de elementos que não captamos, na intenção de traduzir a palavra e dar-lhe algum sentido. Como se só houvesse sentido naquilo que se pode aprisionar na palavra.

O que existe entre o Tum... e o Tum...Tum apenas como o escuro que desvendamos. Tocamos as paredes como que procurando que algo seja concreto, palpável. Mas é no escuro, no silêncio das coisas movediças, que o grito encontra uma voz que não tem exatamente um significado apreensível, mas que significa em sua forma (in)significante.

É necessário que exista uma fissura entre as palavras. O espaço entre aquilo que significa e aquilo por onde nos perdemos. A narrativa *A parede no escuro* (2008), de Altair Martins, apresenta, mesmo estruturalmente, em seu fundamento, as quebras, os espaços por onde os rastros de sentido são permeados de uma voz silenciosa.

Não há uma voz no romance que conduz a narrativa. O leitor é deixado, órfão, ao movimento de diversas narrativas que dialogam e se rasgam em mosaicos tortos de uma história comum. Em seu romance, o autor, conforme

ele mesmo (MARTINS, 2006), tenta demonstrar como diferentes narradores podem ter suas narrativas cruzadas, sem que haja divisão de tempo e de espaço entre elas. Para ele, a narrativa não teria mais um pai, visto que esse se esfarelou. Os narradores se diluem em vozes constitutivas de uma narrativa, que, por serem diversas, se repartem em fissuras de sentido que permitem a existência de um silêncio que, por sua vez, costura o narrado. Partindo dessa proposta, diferentes personagens constroem discursos individuais sobre aquilo que não ousam dizer, a fragilidade das relações. Dois grupos familiares de personagens que se entrecruzam entre medos, desamparos e mortes. Sendo um constituído pela família de Adorno: Adorno, Onira e Maria do Céu; o outro, pela casa de Fojo: Fojo, Bárbara e Emanuel.

As fissuras surgem nos entremeios das narrativas. E é o silêncio que une os discursos que se constroem para muito além do signo. O próprio título do romance apresenta a antítese da parede com o escuro. A parede sendo a estrutura rígida da construção; e o escuro, o inapreensível. E é ele que dissolve a pedra e apresenta relações que se rarefazem na palavra (mal) dita e naquela que não foi pronunciada.

Há que se diferenciar, contudo, o silêncio que significa, o silêncio mesmo das palavras, daquele silêncio imposto sob o jugo de um regime ditatorial. Para fins de diferenciação, chamaremos o último de silenciamento, conforme exposto por Orlandi (1993). No primeiro, há a quietude inerente; no segundo, a quietude é forçada, implicando em uma voz implícita, de algo que se sabe palavra, mas que, sob determinada censura, não ousa falar.

2.1 A PALAVRA NO SILÊNCIO

Uma palavra dita é a peça do dominó que, ao ser lançada, dissolve toda a ordem prévia. Ela percorre caminhos silenciosos, labirintos da alma. Pensemos na palavra de um namorado, que, ao descontentar-se com sua parceira, apresenta a arma irremediável, a palavra, que se desmancha em desamparos e putrefaz um silêncio impossível de apreender.

É no silêncio que a palavra acontece de uma maneira profunda, oceano de significação. Para Orlandi (1993), na perspectiva da Análise do Discurso, o silêncio habita a relação entre o dizível e o indizível, ele está relacionado com a palavra, na verdade, a autora o considera a respiração daquilo que se diz.

O silêncio demonstra, então, que existe algo na linguagem que não completa o sentido. Muitos são os relatos de pessoas que, sob forte emoção, perdem a fala, não sabem o que dizer. Isso não ocorre pela perda da capacidade da linguagem, mas da falta de signos para a expressão da mesma. Pensemos em um casal de namorados que se olha, com lânguidos suspiros. A fala, o signo inexistente, conduz os participantes daquele ato de discurso a alcançarem um patamar mais profundo de intimidade. Por outro lado, a palavra mal dita pode evocar guerras, decepções, rompimentos.

É nesse contexto que a obra de Martins é colocada. Há uma ruptura nas relações entre pais e filhos. As narrativas são permeadas por sentimentos de desamparo, provocados por relações em que palavra e silêncio se intercalam para contar que algo ainda mais profundo e difícil acontece nas relações interpessoais. É como Maria do Céu, uma das personagens centrais da obra, diz, em determinado momento:

E é pois que, a cada passo, sei que devo mostrar que agora é comigo. A luz está acesa, e as coisas estão bem claras para que eu as agarre. São os pontos escuros, contudo, os lugares que não compreendo. É onde parecem se esconder os olhos vermelhos. A noite veio antes do dia. O desespero antes da ordem. (...)
(MARTINS, 2008, P. 214).

Nesse trecho, a personagem tem que enfrentar, após a morte de seu genitor, os lugares onde ele circulava, especialmente, a casa e a padaria. A luz acesa aparece como um símbolo de que a vida tomará um rumo mais claro, que aquilo que era confuso se tornará entendível e, então, torna-se fácil, para Maria do Céu, dominar o que outrora era de difícil entendimento. Porém, a personagem oscila, mostrando que nem tudo é tão claro assim. Há um hiato entre o que se viveu com o pai e o espaço de afastamento, imposto por uma situação de crise. A vida e as questões de Céu afundam-se na areia movediça do silêncio, representado pelos “pontos escuros” que ela não compreende. Lá se encontram os “olhos vermelhos”, representando o medo. A narrativa inicia falando do horror que essa personagem sentia dos ratos e de seus olhos vermelhos e que seu pai, outrora, afugentava os roedores imaginários. O medo infantil era dissipado pela figura do pai que, com o passar do tempo, se tornou a figura do medo. Assim, a segurança se dissolveu em relações que perderam a figura paterna. De repente, Céu tinha crescido e não queria a influência do

pai nas decisões de sua vida. Isso gera uma crise familiar que culmina com a expulsão da personagem de casa. Há, então, a separação. Após, uma ruptura definitiva se impõe: a morte do pai, que deixa todo o afastamento, o silêncio, como uma não-reposta à menina. Mas a sua fala, já no fim da narrativa, espera dias melhores, já que reflete que a noite vem antes do dia, ou seja, o que é confuso pode se tornar claro. O que não é palavra, pode se tornar discurso e, conseqüentemente, apreensível e ordenado. Isto é, a moça busca o que é claro para impedir o fluxo de toda a intensidade do silêncio mantido entre ela e seu pai.

Para Orlandi (1993), o silêncio funda o sentido. Toda a linguagem nasce dele. A autora diz que, quando o homem percebeu “o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo.” O signo como um aprisionamento dos sentidos. Quando, contudo, há algo para o que o ser humano não encontra palavra, deposita nos limiares entre certeza e incerteza, aceitável e inaceitável, possível e impossível. Isso ocorre, pois não existe um sentido prévio naquilo que não se diz, ele é construído nas relações. Ele propõe um jogo discursivo, em que as regras não foram pré-estabelecidas e estão sempre em constante mutação, conforme o contexto.

O silêncio não é o vazio. Ele significa por si mesmo. Para a autora, o silêncio dispersa, e a fala organiza. Na obra de Martins, a dispersão, a dissolução do sentido, a fissura nos conduz a um mapa das incertezas, povoa a história de um imaginário silencioso de sentidos. Quando Maria do Céu e Onira não ousam repetir a frase de Adorno, que nunca aparece no livro, elas germinam o sentido. Tentam elas, também, organizar o silêncio daquilo que não conseguem dizer. Em determinado momento (Capítulo 21), a filha de Adorno diz que, se conversasse com alguém, a palavra repousaria junto ao seu pai. Contudo, a personagem cala.

Orlandi (1993, p.48) discorre que “Pensar no silêncio é problematizar as noções de linearidade, literalidade, completude.” Esse é um dos pontos em que o silêncio age na obra de Martins. Entre o discurso de um narrador e outro, há hiatos, pontos de desconstrução da linearidade. O leitor é levado por uma narrativa carregada de emoções não confiáveis, visto que passionais. O narrador em terceira pessoa, mais presente no início da narrativa, vai pouco a pouco sumindo do discurso, deixando que as personagens envolvidas na

fissura, na quebra, no conflito, assumam a discussão, tornando o texto um emaranhado de rastros que conduzem a leitura. O silêncio assume, então, papel fundamental. Ele delata o drama da falta de compreensão da fragilidade humana. É na incompletude do sentido que a multiplicidade de vozes entoia um cântico de sons e de pausas, sendo os sons mais como um rastro do silêncio. Não é o que se diz na obra que confessa os sentidos das relações humanas, mas o que não se diz. Não como uma linguagem implícita, mas como a falta de voz, cujo princípio e fim não enxergamos, que os significados aparecem.

“A intervenção do silêncio faz aparecer a falta de simetria entre os interlocutores. A relação de interlocução não é nem bem-comportada, nem obedece a uma lógica preestabelecida. Ela é atravessada, entre outros, pela des-organização do silêncio.” (ORLANDI, 1993, p. 50). E é nessa relação entre silêncio e sentido que a personagem Maria do Céu é construída. Todo o seu silêncio é formado a partir da palavra dita. Na verdade, ele é uma resposta, ou a impossibilidade de construí-la. E esta é a primeira relação fragmentada apresentada pela obra: Adorno e Maria do Céu. Pai e filha. Ele, descontente com a decisão da moça de sair de casa para morar com outra mulher, funda uma fratura que não se resolve na narrativa. E nesse conflito, as três personagens desse núcleo familiar agenciam o silêncio provocado pela palavra dita por Adorno.

2.1.1 NA CASA DE ADORNO.

A fissura: a filha sai de casa.

Minha filha saía de casa para morar sozinha, com outra moça que eu nem conhecia. Era uma negrinha. O pessoal andava dizendo coisas, duas mulheres juntas, que já tinham visto as duas de mãos dadas. Que casaram. Se tinham casado, se se chupavam e gostavam de roçar boceta com boceta, problema delas. Não quero saber. Tenho nojo. Pode gemer salmo por salmo quantas vezes quiser, Onira, que na minha casa é o pai quem grita.”(MARTINS, 2008, p. 21)

A saída da filha sendo a desconstrução da ordem, da estrutura familiar, em que quem grita só pode ser o pai. E, na verdade, é o pai mesmo que grita a palavra que, mal dita, provoca o silêncio das mulheres. A saída, o afastamento da filha como a imposição de uma autoridade sobre a qual Adorno não tem

mais poder. O afastamento, o hiato como um espaço de silêncio em que os sentidos não são seguros.

Os primeiros capítulos da narrativa apresentam a doença da palavra e do silêncio. O leitor adentra a narrativa com o agonizante mal estar do pai. Somente a partir da página dez, o personagem ganha voz. Ele grita, mas sua esposa, Onira, não lhe ouve. É um grito que se faz no silêncio, posto que para dentro. Um silêncio compartilhado com uma “coisa preta” (p.10), com tromba, que o observa. Aí, a ideia da escuridão que se sobrepõe à narrativa apresenta o drama compartilhado pelas personagens. É pela filha que ele grita, implorando que ela lhe arranque “a coisa preta”. O pai torna-se, então, não a figura de proteção, mas aquela que precisa que a filha o acolha.

A partir daí, Adorno, entre o sono e a realidade, entre a dor, o mal estar e a agonia da morte, experimenta um entre-lugar. A realidade se dissolve. Tem pesadelos com a filha e dores insuportáveis no braço. Tenta falar, tenta gritar, mas sua voz é só silêncio.

O desespero de Adorno se faz naquilo que é movediço, o que não foi dito, mas que corrói. Os dois primeiros capítulos conduzem o leitor a um universo de dissolução dos sentidos. É importante ressaltar que Adorno está na cama, entre o sonho e o delírio da dor. Ou seja, está em um campo do inconsciente, cuja estrutura está naquilo que é fluxo e é retido nas relações interpessoais. A verdade de Adorno explode em um desejo de que a filha lhe salve. No silêncio.

Nesses dois primeiros capítulos, o que se constrói não está exatamente no que é dito, mas naquilo que não se diz e que não se compreende. Adorno é um grito silencioso, que não encontra o norte.

A vida da esposa do personagem supracitado é envolta em silêncio. Mas, para Onira, a falta de palavras não precisa significar algo além do que é: a inexistência do dito. A personagem, ingênua e supersticiosa, tem, em si, a agonia de ouvir a parede. Mas não o que estava do outro lado, mas “o miolo ele mesmo” (p. 17). A pedra. E, com isso, sobrevive com o cimento da palavra engasgado no estômago. O silêncio, que é uma parede que lhe corrói a alma, sem que ela questione a consequência, o que está do outro lado, no escuro que se desmancha no labirinto da falta de som. Ela sabe a frase maldita de Adorno, mas não a diz durante toda a narrativa. Contudo, a personagem se

diferencia dos demais componentes desse grupo familiar, pois, ao contrário de Céu e de Adorno, não questiona o que habita a pedra e a torna transponível.

Essa característica faz da matriarca a ponte, o alicerce que ainda une o laço roto da ligação entre Céu e Adorno. Nos polos dessa relação, há um descentramento de sentido, fundamentado no silêncio. Onira não questiona o que existe nele, apenas tenta religar, reconstruir a parede que desmoronara por conta daquilo que provocou a desestruturação de sua casa: a frase do marido dita à filha durante uma discussão.

Após a morte de Adorno, a palavra (mal)dita emerge da escuridão do conflito e passa a recorrer no discurso da narradora. Importante ressaltar, contudo, que essa palavra jamais é repetida, nem por Onira, tampouco por Maria do Céu. Mas ela está presente naquilo que não diz para o leitor:

“E daí tu pega e deixa tua filha agora pra sempre, ela com uma palavra daquelas no ouvido” (p. 74);

“A tua filha veio, e tu engoliu a palavra, malvado Adorno? (...) e agora fica as duas com aquela tua palavra igual à Coroa de Cristo de espinho que corre: onde o espinho crava até o coração.” (p. 150-151)

Nesses trechos, que ocorrem após a morte de Adorno, Onira reclama ao marido, em pensamento, a ausência da palavra. A filha volta para casa, mas o que o pai lhe deixa é o silêncio. O fluxo levou consigo no dia em que deixou a vida. A partir desse acontecimento, o silêncio permanente se torna uma eterna busca de algo que se possa apreender, uma dor inigualável.

Além disso, a personagem traz a imagem de um relógio de parede pendurado no quarto de Adorno e de Onira e que percorre toda a narrativa: “Jesus de Nazaré, já ferido, ressuscitado e preso à parede por um prego, apontava o dedo para o coração rodeado de espinhos.” (p. 10).

O espinho sendo a palavra que não se diz. Aqui, aquilo que não se ousa dizer metaforiza-se na imagem do espinho que, cravado, atinge diretamente o coração, ou seja, a alma. Algo foi dito que silencia a voz, algo com o que não se sabe como conduzir. E é para o já morto Adorno que Onira pergunta, questiona se aquilo era coisa de fazer, deixá-las com aquela palavra. Sendo a administração da palavra um silêncio, uma tentativa de construir sentidos.

O outro lado do hiato é Maria do Céu. Ela é a vontade de libertar-se dos ratos, dos medos, do pai, que lhe olha mesmo no escuro, grudado na parede. E

é esse pai que Céu precisa e quer matar. Mas, antes dessa morte, carregará a palavra dita em seu silêncio. Uma palavra que não pronuncia, impossível de ser repetida.

“Mas eu não saberia repetir a palavra sem dó de Seu Adorno.” (p. 34)

O trecho acima remonta a lembrança que a menina tinha de seu pai expulsando-lhe de casa e o impacto que a palavra de Adorno causou na filha. Ela se sente incapaz de repeti-la. A palavra do genitor é como o divisor de silêncios. A partir desse momento, abre-se um espaço intransponível entre as duas partes. E a menina experiencia o sentimento duplo, que lhe agoniza a alma. Por um lado, deseja a inexistência do pai, mas, por outro, se compadece e sente sua presença fortemente mesmo em seu silêncio escuro.

O momento em que a palavra dita por Adorno ganha maior força é quando ele morre. Ela, ao mesmo tempo em que separa, denuncia a filiação e a impossibilidade do rompimento do laço familiar. Tanto que, ao fim da narrativa, Maria do Céu assume o trabalho do pai. Apesar de morto, não lhe deixa morrer. Ao saber do falecimento, a filha se expressa da seguinte maneira:

“E se alguém de fato viesse perguntar, seria o mundo, assim como se todos soubessem quanto pesa o que guardo. E então será difícil que uma frase, a frase, possa evitar que eu seja filha. Nunca imaginei que aquilo que meu pai me disse pudesse morrer com ele.” (p.110-111)

Ela deseja ordenar o discurso resultante daquilo que o pai lhe disse, mas cala. O discurso que permanece pesando para sempre, guardado na alma. Mesmo a palavra, o discurso que quebra aquela relação, impossibilita que o laço seja rompido, visto que Adorno lhe acompanha em seus gestos, em sua maneira de pensar e se diluir na escuridão. Até mesmo os enfrentamentos e a distância são uma busca para compreender a palavra. Mas a garota percebe que, com a morte do pai, a compreensão talvez nunca viesse e ela precisaria aprender a enfrentá-la em sua quietude.

O peso da palavra dialoga em silêncio. Primeiro o silêncio imposto pela garota, que sai de casa. Depois, o silêncio irremediável, da morte. Assim, o pai lhe impõe que resolva a palavra. E a palavra se dissolve nos gestos seguintes: pintar o cabelo de vermelho como enfrentamento ao pai; assumir o controle dos negócios do genitor; fazer o pão do jeitinho que ele fazia; não vender a velha Kombi usada nas entregas às padarias.

Adorno é, então, um rosto que borra a realidade. Ele continua gritando a palavra no silêncio mais profundo. Há uma cena em que Maria do Céu, estando no hospital, olha para as paredes, pintadas com tinta que não fixa na pedra. A pedra é descascada, desnudando o que quer cobrir. Tal a relação entre pai e filha. Há uma parede que não se pode mascarar. Uma quietude de não saber como carregar a palavra, como respondê-la, sendo talvez o silêncio a resposta para tudo.

No trecho a seguir, o medo das coisas que foram guardadas no silêncio se evidencia. A frase mancha o rosto do pai. E não há nada que esconda o que está sob mancha. A essência se escancara, mas, quando isso ocorre, é em silêncio. E isso perturba a alma. Voltar para casa seria remexer em tudo o que ficou e sair do estágio silencioso, gênese de qualquer sentido:

A última frase mancha seu rosto. Mas há superfícies que não pegam tinta. Sem raspar com as unhas, posso antever-lhe a essência. É o frio que explica. (...) Havia pouco era eu deixando a casa, levando roupas e uma frase. Muitas as coisas que não pude carregar. E o medo de buscá-las e evidenciar que tudo ficava melhor no silêncio e meu pai de rosto borrado. (MARTINS, 2008, p.112-113)

Maria do Céu carrega a frase em “cima das sacolas” (P. 117). Porém, com o pai sendo apenas um corpo, a palavra já não tem sentido (p. 117), mas persegue-a, estando o rosto do pai colado nas xícaras de café, como que dizendo algo de ferir profundamente. (p. 119). A frase não tem mais sentido pela impossibilidade de uma resposta a ela. Mas, ao mesmo tempo, é necessário achar um sentido para que a vida possa seguir.

Com isso, a narrativa percorre um caminho de desconstrução da parede. Maria do Céu, diante da morte do pai, precisa voltar para casa e enfrentar todos os medos e a frase. E, “mesmo no escuro, há coisas que vão ficando mais claras” (p. 191-192). Ao fim da narrativa, ela diz que enxergar no escuro é uma questão de acostumar-se com ele. (p.259). A personagem não resolve a palavra. Ela deixa que a palavra se dissolva no silêncio. A escuridão como sendo esse algo para o que não há forma. E a palavra, envolta dessa escuridão, sendo mesmo a parede, a pedra, se rarefaz em um eco sem retorno.

Nos últimos capítulos do livro, a moça, agora com cabelos vermelhos de enfrentar o pai, relembra, mais uma vez, o momento da fissura de sua relação.

Reflete sobre quem poderia ter sido, tal como o pai. Pensa sobre o que não foram e na impossibilidade de sê-lo: “Mas quando eu fui embora e tu arranxaste aquela palavra, pai, eu já sabia de tudo. Não achas que eu deveria ter sido outra mulher e tu outro homem?” (p. 195). “E nos enfrentamos em silêncio e no escuro”. (p.196). É no silêncio e no escuro que a palavra se dissolve e a erupção de uma guerra é estabelecida. O silêncio erigido por ambos agencia um jogo de poder. Se por um lado Maria do Céu vence com a vida, por outro Adorno vence com a morte, visto que morre com a última palavra (p. 196).

As narrativas de Maria do Céu, de Adorno e de Onira são feitas de silêncios que arbitram outra narrativa. Há uma briga entre filha e pai. Há a última palavra dita por Adorno e que jamais é transcrita no livro. Não se ousa dizer. Silencia-se. E desse silêncio, um mal estar e a vontade de vencer o jogo.

2.1.2 A GAIOLA DE FOJO

A palavra como o vidro quebrado, embolado em carne de segunda, remexendo no estômago de um pobre gato. O silenciamento, a política do silêncio, constrói a quietude por uma outra natureza. Não se trata aqui, conforme Orlandi (1993), do silêncio fundante, que significa, respiração da palavra. Ele tem uma relação direta com um contexto político e histórico, mais relacionado com a permissão de dizer.

A política do silêncio regulamenta o que pode ou não ser dito. Nesse caso, o silêncio estabelece uma relação direta com o dizer. Em nossa sociedade, temos como exemplo a censura, que normatiza o que é possível ser dito e o que está excluído da possibilidade da palavra. Na verdade, quando se proíbe algo de ser dito, o que está sendo proibida é a formulação de um tipo de visão, a proibição de determinado tipo de discurso.

Contudo, a autora reforça a ideia de que os discursos são carregados de subjetividade. Eles são cheios do *eu* mais profundo de cada indivíduo. Negar o próprio discurso é uma espécie de negação de si. Negar a si é atuar em um papel de inexistência. A condição para a vida torna-se o silêncio.

Nesse sentido, os regimes ditatoriais, não só políticos, como religiosos e familiares, buscam o silenciamento como a forma de manter certo tipo de unidade e organicidade. Vide a quantidade de desaparecidos durante a

ditadura no Brasil. Em nome da ordem, mata-se. Se um discurso não está dentro dos padrões pré-estabelecidos, é banido, expulso do sistema. Ainda há religiões em que são banidos, julgados, humilhados, todos os que professam um discurso contrário ao sistema, os que discursam em seus corpos que exalam humanidade. E, finalmente, famílias castradoras, que, em nome da reputação, status ou ideologia suprimem o *eu* de sua comunidade. É o caso de pais que levam os filhos aos prostíbulos com medo de que, no futuro, eles não sejam homens. Controla-se o corpo, em nome do discurso de uma inclinação sexual.

Contudo, a história mostra que o silenciamento produz um tipo de linguagem. Consideremos as letras das canções que Chico Buarque escreveu. Um desses exemplos é a música *Cálice*.⁴ Nesta pesquisa, não cabe uma análise detalhada, mas apenas uma referência de estratégias de burlar o sistema de silenciamento. Para que o *eu* exista e seu discurso seja pronunciado, uma voz velada, polissêmica e metafórica é desenvolvida.

Nesse contexto, as relações do segundo grupo de personagens da narrativa de Martins acontecem. E esta é a segunda relação fragmentada que ocorre na obra. De um lado, Fojo, o pai descontente com um filho que repudia o seu controle. Bárbara, o entremeio entre o silêncio da mulher que sabe o seu lugar e o desespero pelo filho que enfrenta a ordem estabelecida para confortar e confirmar a ideologia do poder patriarcal. Do outro lado do hiato, Emanuel, o filho fora do padrão.

Quando Fojo está para morrer, o filho decide viver em uma espécie de dormência e irrealidade, proporcionadas seja pela cerveja, seja pela maconha. Resolve estar na dissolução da parede, realidade da relação entre pai e filho. Esse estado intermediário entre o racional e o emocional, proporcionados pela ingestão de substâncias que alteram o estado normal da razão, fazem com que Emanuel reviva os momentos marcantes de sua relação com o pai, atos que formataram a relação de silêncios estabelecida por eles.

Primeiramente, a lembrança dura de um dia fatídico. Enquanto a mãe trabalha, a manhã desperta o menino com a urina a se esparramar pelos lençóis. A seguir, a fúria devastadora de um pai:

⁴ Ver anexo 1

Uma boca gritando com dentes gastos (p. 158). Era no arrancando lençóis, no abrindo clarões de sol sobre a cama, no que me chamava com termos severos. Saltei para os chinelos. Querendo mais que tudo arrumar a cama e esconder os vestígios molhados do lençol. Entanto ele me trazendo por um braço e me empurrando o rosto e gritando do que Sem-vergonha, mijou na cama. Que eu arrancasse o lençol e levasse pro tanque, e eu fiz. (...) Sob uma porção de palavras que não cabiam nos gritos. (...) Batendo com as mãos nas paredes e empurrando o colchão para a minha pressa.” (MARTINS, 2008L, p. 158-159).

O acidente, o discurso de uma urina que, no prazer do sono, dissolve-se e alaga o campo por onde se deita como a razão da fúria, de açoites e mesmo do aprisionamento do filho. O que era apreendido, contudo, era o corpo. O homem culpa a esposa, pois um menino de oito anos que mijava na cama só o fazia por sua mãe ser “tola”, que ela consentia. (p. 159). E o menino, na ânsia da fuga, esconde-se no viveiro, junto com o que havia de mais precioso para o pai: os pássaros.

As pernas do garoto, marcadas pelo arame de remendar cerca, arma do pai. Como se não bastasse a humilhação diante da vizinhança, o pai lhe tranca no viveiro até que a mãe chegasse, ao fim da tarde. Fojo alimenta, durante o dia, os pássaros. E deseja que o filho lhe implore por sua saída, por alimento: “Mas quando o sol começou a engrossar pelas frestas, ficou evidente que Seu Fojo sabia dar nós nos arames.(...) Na sede que eu sentia, de tanto engolir o que me faltava dizer, eu pensando em gritar mais uma vez.” (p. 161)

Emanuel decide-se por ceder ao sono, para que o tempo passe. A fome lhe devorando a consciência. E a decisão final: a humilhação de comer as formigas. Para os pássaros, Fojo serve o delicioso *menu* de ovos. Para o filho, a sordidez da tortura.

A partir desse momento, Emanuel aprende a calar diante do pai. Ele sabe que Fojo conhece as artimanhas da tortura. A voz do corpo de um menino aprisionada. Mais tarde, quando em relação sexual com uma aluna, demonstra impossibilidade de concluir o ato. O corpo aprisionado, condicionado, reprimido. Diz ao amigo que há muito tinha problemas com impotência sexual. O corpo não funcionando. Aprisionando o prazer. O trauma como a representatividade de um poder que une eternamente o torturador ao torturado: “(...) mas nós dois sabendo demais um do outro. Que é impossível habitarmos gaiolas separadas.” (p. 127).

E é do espaço de seu silêncio que Fojo controla melhor. Não dirige a palavra ao filho. Sendo preciso que Emanuel não desista, para que “do silêncio lá de dentro, o Seu Fojo solte as camadas e fale.” (p. 123). Contudo, mesmo quando o filho deseja desafiar, sente-se com as pernas quebradas, engaiolado no viveiro.

Apenas uma ocasião, narrada por Emanuel, demonstra algum tipo de orgulho do pai para com o filho. Certo dia, Fojo se enche de vontade de ensinar ao filho a técnica para afugentar os gatos que rondavam seu viveiro. A técnica podia ser chamada de “bola de vidro”. Tratava-se do seguinte:

picar bem miúdo, bem miudinho, o vidro de lâmpada. Misturar em guisado de segunda, bem grosso. Fazer bolinhas. Atirar algumas no telhado. Deixar outras pelo muro. O gato come, Emanuel, e quando vem a digestão, ele estoura todo por dentro. Depois caga todo o sangue do corpo. (MARTINS, 2008, p. 209)

O pai instruindo o filho cuidadosamente. E, no sucesso da empreitada em acabar com um gato que rondava o viveiro, Fojo reconhece a paternidade do filho. Dá-lhe um “abraço túbio” (p. 210).

E Emanuel, no único momento do livro em que parece ser aceito pelo pai, sente tudo aquilo como “Um horror que não esqueço: o gato abrindo bastante a boca e tremendo todo o corpo para soltar um miado mudo. Sendo um pedido de misericórdia. Que ninguém escutaria, e eu escutando sempre.” (p. 210).

E é por isso que é com os gatos que Emanuel aprende como lidar com o pai e com todas as relações que em sua vida sucederiam: “desviar o olhar duro, não permitir aproximação, desconfiar do carinho e da comida, esperar sobre o telhado a hora certa” (p. 100)

Assim, o menino, depois de adulto, desenvolve com os outros relações de não aproximação, por mais contraditório que o termo possa parecer. Ele era o pobre gato, que ao encontrar o pai, baixava a cabeça, aceitando, resignadamente, a fala endurecida e castradora. O filho, sempre como o gato, um incômodo ao pai. A mãe do rapaz, Bárbara, relata que Fojo sempre dizia maldades sobre o filho, que passava a vida implicando com ele (p. 40). Quando aproximava-se, era para reclamar e, na única vez que fica feliz pelo filho, é quando lhe rasga a alma. Assim, perplexo pela ditadura imposta pelo pai, silencia de forma resignada.

Quando Fojo está muito doente, prestes a morrer, em uma cama de hospital, a mãe fala ao filho sobre o pai. E, quanto mais o faz, mais ele sente que afoga seu genitor em um tanque de águas escuras. Sendo a tortura da morte mais agradável que a tortura do aprisionamento, do engaiolamento, poder sob o qual o pai lhe subjuga. A imagem do tanque de águas escuras em que Emanuel afoga o pai reforça um símbolo recorrente na obra, a escuridão, que remete ao que não é claro e, conseqüentemente, àquilo que não se diz entre as duas partes: o hiato condutor do silêncio. Há, claramente, nesse núcleo familiar, a imposição patriarcal de um modelo, que não é seguido pelo filho, o que causa a decepção, o desconforto, o trauma e o silêncio. Todos os diálogos da dupla acontecem no silêncio. As falas são entrecortadas. Quase cuspidas, escarradas na latrina daquilo para o que não se encontra palavra.

A única arma que Emanuel encontra para atingir o pai é deixar de visitá-lo. Isso significa evitar a palavra dura, a fala desmedida. Porque em tudo era preciso concordar com o pai. (p. 86), já sabendo de antemão que, qualquer que fosse o assunto, era melhor que ele e sua mãe calassem (p.103). E por isso deseja, ao longo da narrativa, que seu pai morra: “E uma vontade estranha me condenando a cabeça: meu pai amanhecendo morto.” (p. 89).

E é quando Fojo já está em seu leito de morte que Emanuel liberta os pássaros engaiolados, aqueles que recebiam do pai do garoto tratamento melhor do que o filho. O fim que Emanuel dá aos pássaros é contado pelo rapaz em três versões diferentes. Sendo, na primeira, o fato ocorrido: policiais apreendem os animais (capítulo 40). Na segunda, que conta para a aluna Lislá, ele diz ter vendido os passarinhos (capítulo 42). Na terceira, para seu amigo Coivara, diz que teria afogado os bichos no rio (capítulo 43). A libertação dos pássaros como um símbolo de enfrentamento, de vitória sobre o pai. Contudo, mesmo a morte derrama um silêncio perturbador, de dizer tanta palavra que não cabe no discurso. As vozes se entrechocando no deslizamento da realidade conduzida por algum entorpecente.

Emanuel busca estratégias para burlar o silenciamento. Ele tem seu corpo e sua voz silenciados pelo pai. Mas é no que lhe é de mais caro que o filho desenrola seu discurso, criando três versões para o fim do coração de seu pai, que, só no leito de morte, deseja ser mais para o filho do que fora.

Esse relato demonstra a fragilidade dos laços familiares e sociais. A impossibilidade da satisfação do outro. O não saber como trabalhar o amor, o egoísmo, a diferença, legando ao silêncio a explicação de um mundo. E esse, diluindo questionamento para o infinito.

O silêncio não é o fim, como espera a personagem. Ele se gruda na alma e permanece rondando a sua inconsciência, perturbando os sentidos, ressignificando as certezas.

Tum...

Tum... Tum...

O primeiro som da existência como um hiato. Entre o Tum e o Tum Tum existe potencialidade de vida e sentido. O Contraponto. O silêncio total de desvestir a vida. O silêncio total de violentar a vida. Um carro que passa por cima do pão e da vida. O fim de uma palavra que ecoa no que não diz. Ela se cola às paredes e às xícaras de café, está no açúcar posto no pão.

O coração silencia.

E a palavra (mal) dita se dissolve.

Philip Johnson - Glass House



3 ENUNCIANDO SILÊNCIOS

O silêncio é indômito. Transgride qualquer regra da forma, pois se modifica, molda-se para passar por entre frestas multiformes. O silêncio do hospital: tensão de estar nos limiares entre vida e morte. O silêncio de dois amantes: intimidade. O silêncio do crime: a culpa. O silêncio do trauma: a tentativa do esquecimento. O silêncio do distanciamento: apagamento de intimidade. O silêncio do espaço vazio: o inimaginável.

A nossa vida é composta de curtos períodos de pausas entre as palavras, as frases, denunciando a necessidade do oxigênio nos pulmões. E também, de períodos mais longos, mostrando talvez um afastamento, um tipo de intimidade, cumplicidade, enfim, demonstrando que seu sentido total é inapreensível. Modifica, conforme o contexto em que exerce, alguma ação. A vida em silêncio é um grande mistério e um grande desafio. Não é de se espantar que em uma sociedade que produz tantos sons (trânsito, mídia, aparelhos eletrônicos, construções, entre outros), a sua presença cause tanto desconforto e assombro.

Contudo, como já visto anteriormente, o silêncio é carregado de sentido. Pensemos em um momento de velório, entre um grupo de gaúchos. As pessoas prestam suas últimas homenagens com o silêncio. Se falam, o fazem aos sussurros. O momento é de espanto, emoção, homenagem, despedida, para o qual não há palavras. O caixão baixando a sete palmos do nível da terra e cada lembrança, conduzida pelo silêncio mais profundo, é depositada com aquele corpo inerte, já sem vida, também imerso em silêncio. A comunicação com aquilo que ele representa faz da fala um algo sem sentido. Da boca daquele ser, nada se espera, além do silêncio. E é ele que conduz ao inimaginável universo das coisas para as quais não há palavra.

Difícil compreender as possibilidades semânticas do silêncio existentes na oralidade. Nos entremeios de signos linguísticos, nas fissuras de significantes. A tarefa se torna ainda mais árdua quando esse silêncio emerge na escrita. Para isso, o escritor deve lançar mão de inúmeros recursos de efeito, que convidem o leitor a imergir em um oceano que sequer o autor é capaz de imaginar aonde levará.

Como apreender, em um livro feito de signos, aquilo para o qual não há signo? Como descrever a oscilação dos batimentos cardíacos após uma corrida intensa? Como fazer significar a ofegante respiração de um nadador iniciante? Como descrever a quietude, espaço de poder, entre um pai e uma filha que ferem pela falta da palavra? A escrita adentra um espaço em desamparo. A palavra, condutora de sentidos, já não é suficiente. O silêncio, experiência do sentido, é inapreensível, indômito.

A obra *A parede no escuro* fala de silêncios. Há uma desfiliação entre pais e filhos, o desamparo nas fissuras das relações, tal como há o desamparo das palavras, na fissura do texto. O autor joga com a escrita, utilizando os sinais de pontuação como grandes aliados na formação de significados para aquilo que não fala.

A pontuação utilizada na obra de Altair Martins propõe ritmo, dando voz à personalidade e às ações das personagens da trama. Ela marca a troca de narradores, a hesitação, a dúvida, a morte, a ênfase em determinada palavra ou em determinado silêncio. Enfim, o sentido é proposto também por aquilo que não diz. Entenda-se isso não como um não-dito, que propõe um implícito, mas o que não diz como marca de significação própria, impossível de aprisionar na letra, no signo.

Para Chacon (1998), a pontuação é a marca específica da linguagem escrita, apesar de ter íntima relação com a oralidade. Além disso, confere ritmo ao enunciado. Contudo, um ponto não tem necessariamente o mesmo sentido em todas as situações, ele é polissêmico, dependente de um contexto, para provar sentidos.

Analisando o valor da pontuação, Bechara (2004) discorre que ela é um sistema de apoio à escrita, visto que essa não dispõe de signos para conferir sentido a pausas e melodias textuais. Ele explica que, por essência, os pontos são uma espécie de grafema, ou seja, fazem papel de tal.

A pontuação, de acordo com Chacon (1998, p. 96), é o ritmo respiratório do falante. Ele explica que “Destacar a respiração é, em última instância, destacar os movimentos do fluxo respiratório na atividade de fala e a indicação das pausas necessárias para a retomada de ar nesse fluxo”. A pontuação agencia as oscilações entre fala e silêncio, respiração e voz.

Além disso, ela pode agir como iluminadora de ideias, dando ênfase a uma alternância. Ela também quebra a monotonia do enunciado. Sem ela, os enunciados seriam um amontado de palavras, sem expressão e sem ritmo, fazendo com que o leitor, muitas vezes, se perdesse no sentido conferido a determinada estrutura. De modo que a pontuação coloca em jogo as ligações semânticas dos enunciados.

A partir dos sinais dispostos na página, o leitor satisfaz suas expectativas, ou as tem quebradas. E é dessa maneira que Altair Martins joga em sua escrita. Ele propõe pausas que transgridem a norma estabelecida. Por exemplo, quando o personagem Fojo experiencia a morte. Suas últimas palavras não são marcadas por um ponto final, mas sim por uma vírgula e um espaço em branco. Como mais tarde veremos, a primeira indica uma pausa curta, uma inconclusão, e a segunda denota uma espécie de vácuo, de inexistência para a linguagem dos signos:

A água já está chegando no queixo. Num vão de ar escuro entre a água e o teto, penso que, se eu fosse conhecer a Bárbara de novo, eu queria fazer uma dúzia de filhos nela, e que, se eu pudesse, eu queria ser mais do que fui pro Emanuel, e que se ele tivesse aqui no meu lugar eu também não abria a porta pra ele, e que se eu fosse agora um pássaro, de nada adiantava, e que, seu pudesse ver no escuro e que se então eu tivesse cravado a minha faca na cara do Adorno,

(MARTINS, 2008, p. 155)

Para Chacon (1998), o caráter linguístico da pontuação é multidimensional. Ela delimita unidades de várias faces, de acordo com o grupo semântico ou fônico a que se agregam. Esses grupos adquirem sentidos específicos, conforme a soma de suas características.

A pontuação, na escrita, apresenta as características que o autor deseja formar em um texto. Ela fornece pistas sobre a manipulação da linguagem formulada na escrita. Nesse sentido, *A parede no escuro* propõe uma série de rastros que fazem com que as relações estabelecidas pelas personagens fragmentadas, machucadas e torturadas, apresentem-se também na dissolução de alguns pontos, como por exemplo, os dois pontos para indicar o

início de uma fala, além dos espaços em branco e do já comentado uso das vírgulas.

Chacon (1998) explica que “As diferentes maneiras pelas quais se enuncia determinam a pontuação, o que se pode comprovar pelas mudanças nas formas de se pontuar advindas de mudanças de concepções das próprias formas de se organizarem as construções linguísticas.” De modo que ela expõe o estilo e a subjetividade da linguagem. A marca do silêncio, por exemplo, não é demonstrada, na obra de Martins, senão pelo agenciamento que a pontuação provoca nela. Contudo, a pontuação não é o signo do silêncio, mas reforça a presença do mesmo.

Através da inserção de marcas de pontuação, o escrevente apresenta as possibilidades heterogêneas da língua. Mostra que há pausas e rompimentos da linearidade, espaço de proliferação de silêncios e indizíveis. É importante ressaltar que essas marcas evocam figuras e até mesmo fragmentos de outros dizeres, orais ou escritos, os quais agenciam a heterogeneidade das vozes textuais.

Assim, conforme Chacon, ao mesmo tempo em que os sinais de pontuação estão intimamente ligados a uma sintaxe típica da escrita, também impõem a ela um movimento que a aproxima do fluxo, característico da oralidade. Na literatura, apresentam uma espécie de performance afetiva, declarando as emoções, os sentimentos das personagens. É ela que integrará os eixos discursivos do enunciado.

Na obra *A parede no escuro*, percebe-se, especialmente, a ocorrência dos sinais de pausa. Destacam-se os espaços em branco, as vírgulas, os dois pontos e os travessões. Para fins de análise, consideraremos cada um deles um tipo de pontuação específica utilizada na obra, de modo a ser analisada individualmente.

Um dos sentimentos predominantes na obra de Martins é a hesitação. O limiar entre o dizer e o não dizer, o espaço que existe nas porções de segundos que separam a fala do silêncio. Na escrita, um grande condutor dessa hesitação é o espaço em branco. Na obra analisada, ele aparece, especialmente, com quatro funções: apresentar uma troca de narrador; colocar em destaque uma fala, ou diálogo; quebrar o fluxo de pensamento e suspender o discurso.

A Parede no Escuro é a desfiliação da narrativa, o espaço em branco entre o narrador e sua história. Ela trabalha com o efeito de sentido entre o mundo e a obra. Martins (2006, p. 5) explica que “o ‘esfarelamento’ e o desamparo das relações sociais encontram eco nas relações estruturais da narrativa.” O indivíduo esfarelado aparece na obra. O sujeito que conta já não pode ter a confiança do leitor. Ele é contraditório e cheio de fissuras. Assim, a história não é apresentada de forma unilateral. O autor lança retalhos de narrativas. Dois núcleos de personagens se entrecruzam em falas que são conectadas não exatamente naquilo que dizem, mas nos espaços que deixam de dizer. No silêncio em branco.

Nesse sentido, o espaço em branco é água profunda e gelada, sob a qual humano algum pode adentrar. Mas o narrador conduz o leitor até lá e o deixa desbravar, entre erros e acertos, as profundezas daquilo que sequer sabe que existe. Vive-se, então, a angústia de desejar a onisciência que revele a saída mais apropriada, mas a imersão, já feita, só permite que ele se perca nas cordas dos fragmentos narrativos.

O livro analisado é dividido em quarenta e oito capítulos que se diluem em vozes narrativas diversas, marcadas essencialmente pelo espaço em branco. Na maior parte das vezes em que um narrador muda, o espaço é colocado. Na obra, nove narradores compartilham suas subjetividades. São eles: narrador em terceira pessoa, Adorno, Maria do Céu, Onira, Fojo, Emanuel, Bárbara, Lislá, Tomás e Marcondes. Dentre esses, os três últimos ocupam um papel secundário. As sete primeiras personagens se diluem em discursos que se entrecruzam.

O autor não separa as vozes narrativas por capítulos ou partes, utiliza o espaço em branco como marca dessa mudança de perspectiva narrativa. Em um mesmo capítulo, pode haver múltiplas trocas de narradores, mostrando a oscilação do discurso. Ou seja, nada na narrativa é bem certo, muito se dilui. Enquanto Fojo, no capítulo vinte e nove, pensa estar se afogando, o filho e a esposa acompanham-no em uma cama de hospital, de modo que, a certeza daquilo que se fala, nunca acontece.

Outro aspecto importante nessa marcação não usual de troca de narradores é a metáfora desse espaço em branco. O livro trata essencialmente de problemas com a figura paterna. Maria do Céu sai de casa, levando a frase

de seu pai, que acompanha a narrativa e jamais é revelada. Emanuel evita o contato com o pai, que é sempre muito árido, pois evoca lembranças de castigos e repressões. Lislá, amiga com quem Maria do Céu compartilha um apartamento, tem um pai que não é presente, mas que nunca falta com o dinheiro mensal. Tomás perdeu o pai ainda criança e vê na morte de Adorno um momento de difícil reflexão sobre si. Entre outros personagens, como o aluno de Emanuel, que, para negar seu pai, omite as vogais do seu nome, homônimo. Assim, a narrativa trata de fissuras, das quebras de uma relação que luta com aquilo que deveria ser, em face daquilo que é. Há fragmentação desse relacionamento. E o espaço em branco age também como uma metáfora dessa desfiliação.

O único narrador onisciente, em terceira pessoa, tem sua existência apagada gradativamente. Ou seja, há uma morte, um calamento de sua voz. Tal como os pais Fojo e Adorno, que são apagados como narradores por causa de suas mortes. O óbito elimina o jogo de poder silencioso proposto pelas partes, tira de cena a figura paterna. Contudo, isso é apenas ilusório, tal como o leitor que anseia pela segurança proporcionada pela narração de alguém onisciente, os pais de Maria do Céu e os de Emanuel permanecem nas paredes e no silêncio. De modo que a troca de narradores, marcada pelos espaços, passa a ser compartilhada apenas pelas figuras dos filhos e das mães.

Além disso, o espaço em branco também age com a função de dar ênfase a algum discurso, normalmente parte de uma fala, ou um pensamento mais pungente da personagem.

No que diz respeito aos diálogos postos na narrativa de Martins, eles obedecem estrutura irregular. Para tratar desse tema, é importante postularmos que, no discurso direto, conforme Cunha e Cyntra (2001), há a transcrição literal da fala de determinada personagem. Essa é introduzida, normalmente, por travessão, e este, antes de dois pontos. Contudo, nos casos em que a narrativa se faz em primeira pessoa, o discurso direto pode confundir-se com a narrativa.

Em *A parede no escuro*, a estrutura é transgredida em muitos casos. Como será visto mais tarde, há falas que são descritas sem sequer a utilização de dois pontos, marcando o discurso direto apenas por uma letra maiúscula, o

que diferencia a natureza dessa transcrição. É o que ocorre nos seguintes casos: “O advogado loirinho, muito rosado, dizendo Tudo certo para este e o próximo mês, e o Coivara ficou calado.” (Martins, 2008, p. 170-171), ou em “E então eu só digo Que bom, e vou lavar o rosto.” (Martins, 2008, p.187).

Em outros momentos, contudo, é utilizada a estrutura tradicional. Nesses casos, o diálogo ou apenas uma fala é enfatizada, colocada entre espaços em branco, como nos exemplos que seguem:

(...) Como ela continuava me olhando, repeti alto que voltava antes das nove.

_ Não precisa gritar comigo agora, sou tua mulher, não sou teu capacho. O Senhor vigia e também rege.

Mandei ela à merda e virei as costas.”(MARTINS, 2008, p. 16)

(...) O menino não o largava. Os braços do menino também tinham sarna.

_ Ele cuida de mim, e eu daí cuido dele.

O Filipe.” (MARTINS, 2008, p.25)

“(...) Embora só o Seu Fojo conheça abrir gaiolas por dentro.

_ Veja só, professor: depois da de tanta chuva abre esse sol.

Há algo, que sei. (...) (MARTINS, 2008, p. 125)

Nos exemplos acima mencionados, há uma quebra de fluxo de pensamento marcada pela fala do outro. O narrador, imerso em seu interior, e, muitas vezes, em uma rede de *flashbacks*, é resgatado para a realidade. A força do impacto desse retorno é marcada pelo espaço colocado entre a representação do fluxo e a fala de outrem.

Além dessas possibilidades, o autor ainda utiliza a marcação de diálogo entre aspas, destacada por espaços em branco. Como no exemplo que segue:

(...) Ambos olhavam pro teto e percebiam a luz esmorecendo até se extinguir.

Cochichavam.
 “Tem dor, Adorno?”
 “Dói por dentro.”
 “Dá aqui, Adorno.”
 “Ó.”

Se Adorno pudesse enxergar no escuro, veria a filha pegando a tromba (...) (MARTINS, 2008, p. 12).

É importante observar que não só no que existe por dentro das paredes, na subjetividade das personagens, que está desmoronando incertezas, mas também a estrutura dessa parede, a própria forma do texto é incerta. Contudo, há algo em comum entre essas formas: os espaços em branco. As linhas de silêncio que preenchem a narrativa. Evidentemente esse espaço não é o vazio. Também ele é narrativa, não uma narrativa de palavras, mas de sentidos dados pelo leitor a partir do contexto narrativo.

Mas é por dentro das paredes que a vida acontece da maneira mais indomável. A história mostra que o aprisionamento dos corpos é possível, mas uma alma só é enjaulada quando permite sê-lo. É no fluxo que os pensamentos se conectam em uma lógica individual. No texto de Martins, esse fluxo divide a cena com os fatos lineares, com diálogos ou troca de narrador. Muitas vezes, uma cena se desmancha em memória e, a partir de então, dissolve-se em um fluxo que só para com a chamada de uma personagem para o ocorrido do momento narrado. Mais uma vez, a marca que separa a vida dentro das personagens e a vida fora delas é o espaço em branco. São os minutos em que destruimos nossas paredes, quebramos todas as estruturas. O mundo se dissolve. E o espaço que encontramos entre o fluxo e a vida que nos obriga a um retorno que confirme que existimos na normalidade do que se possa dizer ser é um vazio de completo sentido. O que habita as partículas de segundos que nos separam do fluxo e da parede? Uma imensidão individual, inacessível às possibilidades da forma.

Seguem exemplos de como isso ocorre na narrativa de Martins:

Acordei com uma risada e olhei o relógio no escuro: meia noite e pouco. Eu tinha pegado no sono, de cansada. Dia em que tinha vendido pouco e trabalhado muito. Um barulho. Eles estavam no quarto. Alguma coisa? Meu pai falava que mulheres de cor aguentavam fácil o rojão.

Então agora sei. Embora não haja um terceiro quarto, meu pai sairá de alguma mancha escura. Entrará no quarto ao lado e apagará o professor. Então, mesmo que eu não queira, será meu pai sobre uma menina. Ao meu lado é apenas o concreto que transpira.

Mas escuto Seu Adorno afiançando um mito acima dos ruídos do ventilador. É ele: está afugentando os ratos que me pertencem. O medo será minha mãe fingindo que não há nada além dos tijolos. Lislá ficará sem roupas, de bruços, ele por cima, e então todo o medo se refugiará dentro das paredes como sempre foi. Mesmo que eu negue, me sinto em cima e depois sou eu embaixo também. E experimento uma sensação nova de ser os dois.(...) (MARTINS, 2008, p. 19)

Observa-se, nesse exemplo, que a personagem Maria do Céu, estando deitada em sua cama, separada do quarto da amiga apenas por uma parede, retoma, a partir da cena vivida na realidade, uma espécie de fluxo interior. A amiga estava no outro quarto, tendo relações com seu professor. Enquanto isso, Céu imaginava a companheira de casa com seu parceiro, o que lhe fazia pensar no pai e em sua relação com ele. De uma mancha escura, o genitor sairia. A mancha, nesse caso, dando a ideia de uma sujeira escura, algo que não se deseja, mas é inevitável. Ela escuta através da realidade da parede, não mais sua amiga, mas seu pai, em silêncio, em seus interiores.

Outro exemplo desse tipo agenciamento de um fluxo dá-se na seguinte passagem:

Pela frente, um rosto oval que observa o carro e depois invade a janela. Os olhos tendo dificuldade, porque os reflexos. Pede documentos, e eu abrindo o porta-luvas. E em seguida a carteira. O policial fazendo uma volta. Observando os estragos no carro, e o mesmo pergunta o que houve. Digo que bati, e é irremediável. Bateu como? Digo que foi num cara.

Foi uma bota esmagando. Quando entreguei o gato morto e recebi um abraço do pai. Eu também já estando com uma bola de vidro por dentro. Depois tudo virou história. Este carro.

O policial fica em silêncio, depois baixando a cabeça. Com educação exemplar ele perguntando se eu poderia encostar o carro ao lado e abrir o porta-malas. (...) (MARTINS, 2008, p. 211)

Nesse caso, o personagem Emanuel, parado por uma barreira policial, retoma, partindo da imagem do agente, marca de autoridade, a revista imposta pelo pai. A autoridade que exercera sobre o então menino e a manipulação de seu poder sobre ele, que o faz matar um gato de forma terrivelmente cruel, o que marca a vida do rapaz para sempre. Há uma ida e vinda da realidade. No que era fato: o policial revistava os estragos ocorridos no carro, por conta de um atropelamento, ignorado pela autoridade. No que era fluxo: o estrago se tornava dentro da alma, como se a bola de vidro ingerida pelo animal estivesse

no estômago de Emanuel, matando-lhe, ferindo a sensibilidade de uma criança que, para agradar ao pai, precisa matar a si.

Muito semelhante ao que ocorre na poesia, *A parede no escuro* apresenta alguns espaços em branco marcando uma espécie de “pausa final”. Nos textos poéticos, dizem Cunha e Cyntra (2001), há pausas que finalizam os versos, normalmente marcadas por algum sinal de pontuação. Bechara (2004) discorre que essa pausa usualmente acontece através de vírgula, ou algum outro sinal de pontuação. Na obra de Martins, sendo escrita em gênero de natureza diferente, contudo, bebendo em águas poéticas, há uma supressão de um discurso para o qual não há signo que o represente. O leitor é conduzido de um discurso linguístico tradicional para um discurso de dissolução, o espaço, o silêncio.

É o que ocorre nos excertos que seguem:

(...) Porque era o pai me esperando, e talvez eu tivesse medo de enfrentar o homem no terreno pantanoso onde sempre habitou. Se eu não tinha medo de que ele morresse antes? Não sabia. Achava que sim. Sentia algo parecido quanto ao cacto: não se saber capaz de cuidar de alguma coisa. E não havendo posição agradável para um círculo no quadrado da mesa.

(MARTINS, 2008, p.73)

O trecho acima reproduz o momento em que Emanuel reflete sobre sua relação com o pai, sobre a oscilação entre o medo e o desejo de sua morte, sabendo que, para enfrentá-lo, era necessário adentrar no pântano, ou seja, ter contato com um lugar de onde não se sabia como voltaria, se voltaria. Paralelamente, por ocasião de seu aniversário, sua mãe lhe dá um cacto, do qual não sabe como cuidar, sentindo-se incapaz de tal feito, sentindo-se incapaz de estar com o pai e mergulhar em todo o lodo formado naquela relação. O cacto e a relação como algo espinhoso. Não se sente à vontade, sequer encaixado no quadrado chamado vida. Seguindo essa reflexão, um momento de suspensão. As palavras anteriores de Emanuel, permeadas de confusão, tornam o discurso inevitavelmente insuficiente. Instaura-se o pântano do silêncio.

No trecho a seguir, a morte de Fojo é relatada. Ele, na agonia da vida que se desfazia, sentia-se como que se afogando entre a água e o teto. Pensa no que foi e no que poderia ter sido aos seus familiares. Retoma cenas do passado, fragmentadas, e conclui a vida não com a palavra, sequer com o ponto final, derradeiro, mas com o espaço em branco, lugar de suspensão. A vida de Fojo não termina naquele instante. O personagem acompanha o círculo a sua volta até o fim da narrativa:

A água já está chegando no queixo. Num vão de ar escuro entre a água e o teto, penso que, se eu fosse conhecer a Bárbara de novo, eu queria fazer uma dúzia de filhos nela, e que, se eu pudesse, eu queria ser mais do que fui pro Emanuel, e que se ele tivesse aqui no meu lugar eu também não abria a porta pra ele, e que se eu fosse agora um pássaro, de nada adiantava, e que, seu pudesse ver no escuro e que se então eu tivesse cravado a minha faca na cara do Adorno,

(MARTINS, 2008, p. 155)

Assim, existe um espaço da palavra. Um limite por onde se pode percorrer. A parede, com estruturas rígidas, fornece a proteção e o conforto de uma casa bem estruturada. É na dissolução que essas paredes silenciam. O discurso, na obra de Martins, não termina onde há um ponto ou uma vírgula. Elas apenas marcam um momento de suspensão em que o som do silêncio ecoa por entre cada milímetro poroso de uma parede incerta.

A parede, a forma, é feita de estrutura previamente arquitetada. Não se trata de um amontoado de tijolos sem base. Há um alicerce que enraíza uma história. A parede protege o homem. Contra o frio, contra a chuva. A parede divide graus de intimidade. Em uma casa, por exemplo, a parede diz até onde uma visita pode entrar. Convida para outros cômodos. Reduz a intimidade. Sem ela, ficamos expostos a todos os perigos. Contudo, ela é, na verdade, uma ficção. Quando apagamos os olhos e tudo é escuridão, a parede se dilui. E é nesse momento que a possibilidade de transgredir toda a forma aparece:

(...), Maria do Céu não conseguia dormir. A colega de apartamento levava um professor para a cama, uma cama quase ao lado da sua, não fosse uma parede. No escuro, contudo, era mesmo um só quarto. E parecia possível esticar a mão e saber o que faziam. (...) (MARTINS, 2008, p. 17)

Também a palavra estrutura o texto, protege o indizível, dá liberdades ou restringe a intimidade. Quando encontra, contudo, o silêncio, permite que as regras não existam muito claramente, e o lugar por onde se pode percorrer torna-se um borrão.

No escuro, a estrutura se dissolve. Também no texto de Altair a estrutura se dissolve. Por um lado, o espaço em branco, que promove a suspensão de um discurso em signos e apresenta a estrutura do discurso em silêncio. Por outro, os pontos, que normalmente asseguram a compreensão do enunciado, são diluídos na narrativa. E, como já dito anteriormente, há um movimento de desmoronamento da forma que colabora com a semântica da dissolução das próprias relações. Cabe dar ênfase especial a alguns dos casos em que ocorrem, com frequência, na obra.

O pensamento é uma casa sem paredes. Percorre os cômodos cinza, sem obstruções. Conecta a imagens, a lembranças, a memórias. O pensamento retira as paredes, violentando tudo o que é interior.

Retirar as estruturas: o início de uma dissolução. Em *A parede no escuro*, os dois pontos, quando para anunciar a fala de uma personagem, e as aspas, quando, na mesma situação, são suprimidos, muitas vezes, da linguagem escrita, conferindo ao discurso um ritmo inconstante, que denota um estado de incerteza e insegurança diante da dissolução do *eu*.

Para Bechara (2004), o uso de dois pontos pode, entre outras funções, caracterizar a entrada da fala de um interlocutor. No texto analisado, percebe-se a falta desses, quando na introdução do enunciado de um falante. Contudo, a fala que segue é compreendida no contexto discursivo e pela marca de letra maiúscula no início da citação. Essa se confunde com a narrativa, na verdade, é como se estivesse diluída no enunciado do narrador, misturando-se às suas reflexões e reprojções de um fato vivido.

Concatenado a essa marca de pontuação, está o travessão, que pode ser uma possibilidade de marcação da fala de personagem em uma obra

literária (Cunha e Cyntra, 2001). No texto analisado, em alguns casos de transcrição do discurso direto, também é suprimido.

Ademais, nessas situações, o enunciado de determinado personagem não é destacado em uma nova frase, como regularmente acontece, mas se faz na linha da própria narração. Na verdade, mistura-se, dilui-se nela.

Haveria a possibilidade de o autor marcar esses enunciados através da colocação de aspas no discurso direto, já que essas, conforme Cunha e Cyntra (2001), substituem o valor do travessão. Contudo, essas possibilidades, em alguns casos de discurso direto, não são utilizadas. E não é em vão que isso ocorre. Observemos os exemplos que seguem:

(...) Pelo rosto branco que nem cera e a mão dele apertando o braço , ai ai ai Senhor, eu logo vi que ele tava se sentindo ruim. Perguntei Adorno, que foi? e ele ficou de olho fechado sem dizer nada, e eu senti que era coisa do coração dele.”(MARTINS, 2008, p. 13)

Nesse caso, a narradora Onira relata o momento em que o marido sente-se mal durante a noite. O discurso marca um momento de tensão. E, na transcrição da fala da personagem, o que ocorre é a supressão da marca de reprodução de um discurso. Ou seja, o fluxo do pensamento e aquilo que foi dito na realidade se misturam, tornando incerta a certeza daquilo que se disse. Segue à fala a continuação da narração, sequer sem letra maiúscula ou marcação de ponto final. O discurso é dissolvido na agonia da narradora-personagem.

Já no trecho seguinte, Maria do Céu está no velório do pai. A primeira ocorrência de fala é marcada apenas pelo discurso da narradora que anuncia que a fala seguinte, que não tem marca de reprodução de diálogo, exceto pela diferenciação pela letra maiúscula, também se mistura à narrativa. Na segunda ocorrência, sequer é anunciado o falante do discurso. Pressupõe-se que se trata da própria narradora, pelo contexto. A resposta de Céu a sua tia permite o entendimento de um desejo do silêncio, como se o outro ferisse a quietude do não dizer. É lá que Maria do Céu repousa: “Um parente qualquer me diz As coisas são assim mesmo, Maria do Céu. Eu sei, eu sei.” (MARTINS, 2008,p. 132)

Neste trecho, percebemos a ideia do movimento da narrativa de uma sequência de acontecimentos narrados por Emanuel, proporcionando a ideia de velocidade, que culmina com a pausa, que se torna marcada pela antítese da rapidez do discurso com a pausa da linguagem do amigo do narrador.

(...) O advogado loirinho, muito rosado, dizendo Tudo certo para este e o próximo mês, e o Coivara ficou calado. (MARTINS, 2008, p. 171)

Finalmente, no excerto seguinte, Maria do Céu e Onira decidem reabrir a padaria de Adorno, após seu falecimento. Contudo, um grupo de moscas insistia em rondar o local, e a mãe da menina preocupa-se com a sensação que ela terá, caso as moscas a envolvam. Ao transcrever seu pensamento, também deixa de utilizar qualquer marcação de fala, de modo que esta se mistura ao fluxo de pensamento da personagem.

(...) Mas então aquela coisa ruim por causa das moscas. E eu pensando E agora vai que ela abre a porta e acende a luz e as moscas vêm tudo voejando em volta dela. (MARTINS, 2008, p. 214)

Contudo, em outros momentos, o autor oscila entre a pontuação tradicional e o jogo enunciativo que promove com a transgressão da mesma, como no trecho abaixo:

“(...) O tenente se aproximando mais, me olhando nos olhos e falando firme: Olha, também trabalho, recebo e pago as minhas contas.” (MARTINS, 2008, p. 213)

Nesse caso, o autor faz uso de dois pontos para marcar o início do discurso direto de uma personagem, contudo, não o transcreve em uma nova linha, sequer com o uso de travessão ou aspas.

Porém, o uso tradicional da pontuação também é utilizado, conforme os seguintes excertos comprovam:

- É Moisés. O meu nome é Felipe.
 - Teu pai se machucou muito?
 - Tinha bastante sangue. O Moisés não gosta do pai. (...) (MARTINS, 2008, p. 25)

- Eu já te falei que o pai baixou o hospital ontem?
 - Falou.
 - O pulmão não tendo mais jeito. Ainda por cima ele tá com suspeita de pneumonia dupla.
 - Com esse calor?

-Pra ver.
- Olha: pneumonia hoje em dia é que nem resfriado.
(...) (MARTINS, 2008, p.181)

Assim, como já exposto anteriormente, as marcas estruturais se dissolvem na narrativa, conferindo a ela ritmo e sintaxe diferenciados, que contribuem para o desmoronamento dos sentidos das relações vividas em *A parede no escuro*. O que é forma vira escuridão, que apresenta ao visionário a ilusão de que o limite é inexistente. Percebemos que a pontuação começa a dissolver-se à medida que a narrativa se torna incerta, transeunte de local indefinido, quando a personagem encontra-se no fluxo ou na incerteza.

O ponto, ou a falta dele, torna-se, então, a metáfora da falta ou da incompletude do outro, da incerteza do discurso ou da falta do mesmo. Metáfora da quebra das relações entre pais e filhos. O rompimento entre duas pessoas pressupõe uma série de palavras, tantas vezes sem sentido, e uma vontade da separação, desejosa de silêncio. O silêncio cala as vozes e tem um poder curativo ou degenerativo. Nele, as ideias se transformam e, diferentemente do esperado, tornam aquele ente ainda mais vivo. O ponto que finaliza as relações é praticamente impossível. Imaginemos um casal de namorados que se separa. As lembranças ruminam os pensamentos. A quietude afasta os corpos. O tempo cicatriza as feridas. Mas há sempre algo que continua ecoando e transformando aquela relação. Divide-se a própria carne para se diluir no outro. E, no processo de desfazer essa relação, há algo que fica de si e algo que se perde no outro. Uma pausa inconclusa.

A parede no escuro trata dos rompimentos nas relações entre pais e filhos. Maria do Céu enxerga o pai nas paredes, vigiando-a, ainda que ela tenha saído de casa. Emanuel permanece com as marcas do encarceramento de seu corpo, o que aparece até mesmo em relações sexuais que não consegue concluir. Um pedaço do pai no filho. Uma semente de incertezas.

A narrativa é permeada por pausas que não se concluem. De relações que ficam em suspensão e sequer podem ser resolvidas com o outro, já que esse a morte ceifa. A fissura ecoa e se perde no invisível.

Estruturalmente, o texto de Martins apresenta pontos importantes de marcação de uma pausa inconclusa. Para definir isso, Bechara diz que, quanto aos sinais que marcam pausas, há dois grupos. O primeiro é aquele que

denota “pausa conclusa”, quais sejam: ponto, ponto e vírgula, ponto de interrogação, ponto de exclamação e as reticências. No segundo grupo, encontram-se os sinais que marcam “pausa inconclusa”, quais sejam: vírgula, parênteses, travessão, colchetes. (BECHARA, 2004, p. 605). Bechara ressalta, contudo, que essas regras não são fixas, visto que dependem de um contexto.

Na obra analisada, há casos de fala que não terminam com o ponto final, mas com uma vírgula e um espaço em branco. Esse recurso, porém, não é uma inovação do autor, outros escritores já o haviam utilizado. Contudo, torna-se relevante na obra, visto que permite que a estrutura dialogue com a falta de estrutura, na verdade, que lance a narrativa para o espaço do silêncio, onde realmente habita o conflito da história.

Os exemplos abaixo apresentam o destaque que se dá a uma fala de determinado personagem. Ela é ressaltada dos demais trechos, demonstrando grau de importância ou ênfase de tal discurso no contexto em que aparece.

Tua filha acha feio o pai dela fazer pão,
foi assim que ele veio e falou e depois ele enfiou um naco de miolo de pão na boca que nem um bicho. Peguei na asa da xícara, porque a xícara tinha ficado quente, e tomei um gole de café com leite, eu que não gostava de café com leite, (...) (MARTINS, 2008, p. 31)

Acontece que eu ouvi uma batida aqui na frente,
ele disse, e o ouvido já colado à janela procurava um outro barulho pra justificar ele daquele jeito, de pé descalço na umidade e tomando leite quente.

Impressão tua homem, eu não ouvi coisa alguma,
ela disse. E ficou de pé. A boca de boceta reclamando sem dizer merda nenhuma.(MARTINS, 2008, p. 47)

Acho que vou querer mais um café, mãe,
ele fala, com a mão segurando a testa. Está que é um mingau só. Não é de má bebida, mas fica sem dormir e depois acaba assim, de tripa enrolada. Pergunto se não quer um chá de boldo, e ele diz que não. (MARTINS, 2008, p. 109).

Já foi comentado o papel do espaço em branco na obra analisada. Cabe, contudo, uma reflexão sobre o papel da vírgula que se une a ele. A vírgula pressupõe que o enunciado está incompleto, como já exposto. Une-se ao espaço em branco, criando o efeito da inconclusão, do silêncio da espera pelo

enunciado do outro, ou mesmo o espaço em que algo é refletido. O tempo em que o fluxo se dissolve.

Um trecho já exposto mais de uma vez nesta dissertação é o momento da morte do personagem Fojo. Naquele instante, seu apagamento para esta vida não é conclusivo. Seu enunciado, que ocorre em seus interiores, é finalizado por uma vírgula seguida de um espaço em branco. Fojo, ao contrário do que se poderia imaginar, não desaparece na narrativa, permanece vigiando o silêncio do filho.

Assim, a pontuação agencia os sentidos do texto. Uma obra que expõe a fragilidade dos laços humanos e as fissuras que ocorrem entre eles, só é fortalecida semanticamente quando a sintaxe propõe um jogo consigo mesma.

A parede,

Um amontoado de ideias

O desmoronamento

Da forma

O concreto desta estrutura

No concreto de prateleiras acadêmicas

Uma falha qualquer no sistema

Formulando as certezas ficcionais,

Diluindo o escuro

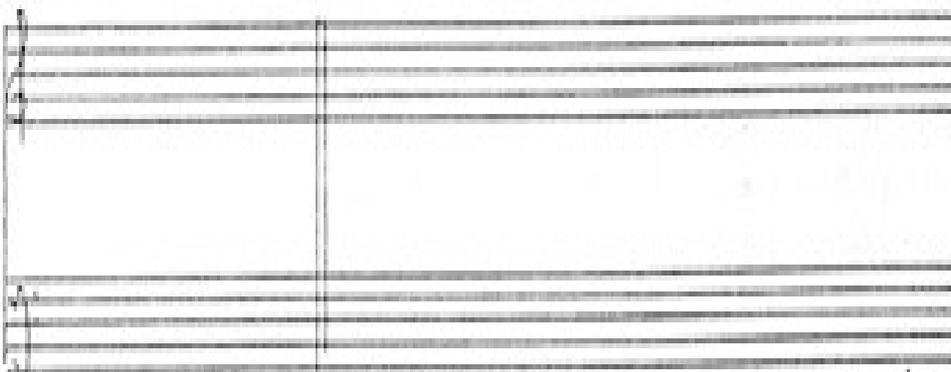
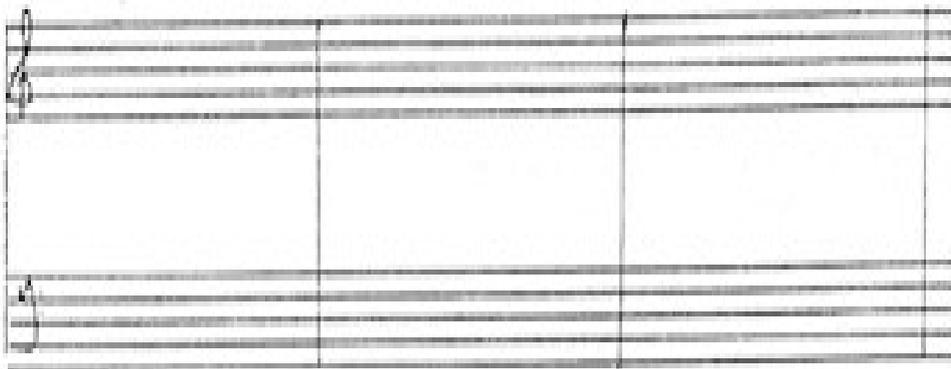
Nos entremeios

Nas paredes,

4'33



60



16 sec.

dt

4 IMERGINDO EM SILÊNCIOS

Um silêncio profundo reduz a parede à escuridão. Um silêncio que agencia todos os sons inaudíveis que permeiam o sentido de tudo: a vida, a natureza e a inexistência.

Esse silêncio não passa pela arte de forma nula. Ele costura os tecidos narrativos, revelando uma interface textual. Na verdade, ele é mesmo a experiência poética mais profunda, pois se desprende de toda a forma, de toda a sintaxe. Ele é a poesia liberta, verdadeiramente, uma experiência.

Contudo, seu caráter disforme torna a teorização sobre tal um terreno difícil de percorrer. É como na história do viajante sem bússola, que aceita a jornada do desbravamento de uma floresta. Os riscos são inúmeros. A volta, praticamente impossível. Contudo, dois aventureiros se dispuseram não apenas a pincelar o denso desconhecido, como muitos fizeram, mas adentraram profundamente nesse infinito terreno de tramas invisíveis.

4.1 CAGE E O SILÊNCIO

Vivemos imersos em sons e em silêncios. O trânsito, a música artificial que criamos, a natureza, os batimentos cardíacos, o sangue pulsando, a inspiração, a expiração, o estalar dos ossos. Sons que acontecem, iniciados, muitas vezes, no espaço de um tempo que desconhecemos. Desaparecem. Desfazem-se em silêncios que denunciam ser eles mesmos uma ilusão.

Para Cage (1973)⁵, o som do ambiente, da natureza, é a abertura para conhecermos o silêncio. Desfazemos-nos do que é artificial e imergimos em um ambiente sonoro daquilo que se cala. Para ele, os sons não formatados podem combinar-se de inúmeras maneiras. Na sua obra, por exemplo, barulhos e ruídos eram sempre bem-vindos, visto que, para a sua arte, mais do que música, ela deveria parecer-se com a natureza, mãe de todos os sentidos (Perloff, 1999). O autor, partindo dessa ideia, desenvolveu um repertório riquíssimo de esquemas para acionar a imaginação musical. Seu método é pautado em ações, em música, para as quais não há uma referência intelectual

⁵ Músico e compositor (1912-1992)

simbólica. Tais ações são providas apenas pelo pré-conhecimento sobre a probabilidade de algo acontecer. Ações que são exercidas sobre sons que acontecem repentinamente e que têm um elemento de risco que resulta na criação contínua de significados.

O que o músico estava fazendo, na verdade, é o que se considera música experimental. Para ouvir tal possibilidade estética, é necessário uma descoberta pessoal de algo que está além da estrutura do som. A música de Cage, conforme Perloff (1999), dissolve os limites entre corpo, mente e espírito, na verdade, permite a imersão no inconsciente, espaço onde os sentidos se dissolvem.

Cage (1985) diz que todo o silêncio está grávido de sentido. Ele está em tudo o que chamamos de som. Fechar os olhos, esquecer o barulho do trânsito, a voz audível, os maquinários, dando um tipo de subvida aos indivíduos, deixar que a audição aprofunde para além da superficialidade: isso é tentar apreender o inapreensível. A partir disso, novos sons surgem, dizendo que um sentido maior se apresenta. O autor discorre que, na vida, os acontecimentos ocorrem distantes de uma lógica descritível. Assim também os sons que se ouvem de repente devem ser percebidos com o ouvido bem aberto, antes que a razão o transforme em algo lógico.

Antigamente, segundo o autor, o silêncio era entendido como um lapso de tempo entre os sons, útil para diversos fins, entre eles o de dar ênfase em um arranjo musical de bom gosto, de demonstrar expressividade, de dar pausa, de acentuar pontuação. Contudo, quando o silêncio não tem nenhum desses objetivos, se torna outra coisa, não um silêncio vazio, mas uma forma de descrição da natureza. E essa é imprevisível. Esses sons, chamados de silêncio apenas pelo fato de não fazerem parte de uma intenção musical, existem, independente de qualquer forma. O mundo é cheio dele, na verdade, está completamente preso a ele.

Quando o músico (1973) fala sobre a música contemporânea, diz que nela nada acontece, tudo parece. Há sons que são percebidos e outros que não são. Estes são escritos em uma partitura como espaços de silêncio, que abrem para possibilidades de percepção dos mesmos, abrem para a possibilidade de perceber a vida e a natureza que acontecem para além do que podemos

estruturar. A partir disso, um novo tipo de arte e percepção sobre a própria existência emerge.

Cage (1973) cita, como exemplo da experiência do silêncio, as obras do arquiteto Richard Lippold, que apresenta estruturas que abrem seus interiores, deixando o fora como uma parede envidraçada; e o músico Christian Wolf, que assume o silêncio como uma nota que compõe a melodia. Além desses artistas, refere-se a Kandisky, conforme Perloff (1999), como o artista que problematizou o invisível, o impalpável, aquilo que só poderia ser guiado em uma estrada por anjos, ou seja, descobriu a arte espiritual. Com isso, percebe-se que a arte transpira o silêncio, na verdade, ele lhe é inerente. A palavra transpira-o e propõe uma relação de dependência que transforma o sentido poético. Quando perguntado a Cage qual era a sua música preferida, ele respondeu que era a música que acontece quando ele estava em silêncio. Para tal artista, a estrutura é apenas uma pista para a vivência do grau máximo de compreensão espiritual, o silêncio. A arte, nesse sentido, precisa ser mais do que apenas referências a serem seguidas, deve atingir o ponto de ser uma experiência.

Importante citar é que o pensamento e a obra desse músico são fortemente influenciados pela tradição oriental. Campos (1989) diz que, para Cage, a música europeia poderia ser melhorada com um pouco mais de silêncio. Heller (2008) explica que, na obra do músico, a ideia do nada é revista em uma perspectiva Zen-budista. No Oriente, o silêncio não é um vazio, ausente de sentido, ele interpenetra o que é cheio. Um faz parte do outro, coexistindo harmonicamente. Não fica claro onde um começa e o outro termina. Cage (1998) diz que, quando se estuda a filosofia Zen, as coisas não ficam muito claras, os sentidos deslizam. Ou seja, a divisão entre certo e errado, preto e branco, silêncio e som, simplesmente desaparecem. Nessa perspectiva, o nada apenas impede que os entes se solidifiquem, sem que possam diluir-se uns nos outros. Assim, o nada e o silêncio relacionam-se em uma experiência. Também a palavra e o silêncio interpenetram-se. Não compartilham uma situação de contradição, mas de envolvimento. Toda a palavra é envolvida por silêncios.

Contudo, vivenciar o silêncio não é tarefa tão simples. Ele sempre nos conduz por caminhos que não conhecemos. E o medo, a dúvida e a ignorância

nos fazem temer o que ainda está por vir. Cage (1989) alerta que as questões importantes não podem ser decididas na base da estrutura. Acontecimentos de grande envergadura na vida de um homem acontecem no silêncio. Para transpô-lo para a arte literária, cujo centro, na maioria das vezes, é pautado na forma, é necessário uma fissura no entendimento do que é literatura, música, arquitetura, artes visuais, etc. A língua escrita, por exemplo, dotada de seus signos, conduz à compreensão de algo. Com um centro específico, leva o leitor a uma viagem praticamente sem riscos. A literatura que explora o silêncio, contudo, abandona o leitor, deixando-o ao bel prazer do que a escuridão sussurra entre as palavras. Para esse músico, se uma parte da vida fosse “suficientemente escura para manter afastada a luz da arte”, ele “queria estar nessa escuridão, tateando, se necessário, mas vivo.” (CAGE, 1989, p. 107-108). A escuridão é arte. Espaço de exploração total dos sentidos, onde as paredes, os obstáculos, os signos e os símbolos não podem tocar.

Vale ressaltar, contudo, que a arte em Cage não é aleatória, sem sentido, vazia. Segundo o que ele diz (1973), as ideias de liberdade e de lei andam juntas, não são excludentes. Em sua música, a densidade é determinada, cada composição de som e silêncio é planejada. O que é indeterminado e improvisado é o método. O músico quebra unidades linguísticas para formar o efeito. E aí o silêncio se torna um elemento quase obsessivo, de modo que o padrão de efeito som/silêncio se torna completamente hipnótico. Ou seja, não se elimina a forma, ela se dilui para projetar algo que está muito além da estrutura. Isso possibilita a leitura da obra de muitas maneiras, é o que Perloff (1999) discorre quando fala dessa música indeterminada. Diz que a obra de Cage permite operar o texto de inúmeras maneiras e que há uma espécie de padrão de disposição das palavras que permite pausas em certos pontos, que são determinadas pela chance da operacionalização do texto. O que toca o ouvinte/leitor, segundo ela, é que a narrativa cageana não resolve conflitos, não apresenta finais felizes ou infelizes, muitas vezes, sequer temos a certeza de um fim e até mesmo início. Sua obra nos joga direto para o lugar mais profundo do labirinto.

E essa obra, para ele, conforme Clarkson (2001), não pode ser entendida como algo a ser descrito, como uma ação a ser julgada em termos de sucesso ou de fracasso, mas apenas como um ato do desconhecido, do

silêncio. O homem cria histórias, cria a arte para compreender sua humanidade, no que é mais profundo, o silêncio. E quando uma obra proporciona esse tipo de reflexão, uma nova arte passa a existir, constituída não só de traços, mas de ausência.

Cage (1989) diz que se deve conhecer, de maneira profunda, o que um som é. Conhecê-lo em todos os seus detalhes acústicos, deixando que ele exista em sua forma mutável, em um ambiente mutável. O inesperado apresenta-se ao ouvinte/leitor, o labirinto, uma escuridão de silêncios, de paredes que deslizam em frágil estrutura. O silêncio, na obra cageana, não apaga o som, apenas revela que outro tipo de existência acontece em uma terceira margem dos ruídos cotidianos.

Uma experiência muito interessante foi relatada pelo músico: certa vez, ao entrar em uma câmara anecoica⁶, observou que, mesmo lá, onde não deveria haver som algum, ele conseguia distinguir dois deles, um grave e um agudo. Percebeu, então, que um se tratava da atividade de sua circulação sanguínea, e que o outro era o seu sistema nervoso em funcionamento. Explica, assim, que mesmo o silêncio mais profundo é constituído de sons. Há som no silêncio, assim como há silêncio no som.

Para entender o silêncio, é necessário nos desvencilharmos de tudo o que é forma e substância. Cage (1989) diz que muitos músicos ligados à tradição esquecem o som e focam a forma. Estudam a partitura e não a poesia dos sons. Aceitam tudo aquilo que está entre uma escala musical, excluindo as dissonâncias daquilo que não cabe nas entrelinhas. Heller (2008) explica que, para Cage, o silêncio não necessita de entendimento, ele é algo para além da ideia de substância. Ele é o tempo, o invisível, o inaudível que se abre para os possíveis. Ele foge de toda a representação. Não se deixa apreender de maneira convencional. Ele não é uma questão acústica, mas uma mudança na mente, uma reviravolta dos sentidos. Não é vácuo, nem vazio, mas, antes, um gesto. Ele não pressupõe a ausência da palavra, mas a entrega a uma palavra para a qual não há significantes. Enfim, para Cage, o silêncio é a própria vida

⁶ Câmara anecoica é uma sala blindada em que as paredes, o teto e o chão são cobertos por material absorvente, que elimina as reflexões das ondas mecânicas como o som.

poética. Ele diz (1973) que a poesia não é poesia por causa de seu conteúdo, mas por causa da música silenciosa que invade o universo das palavras.

Muito é dito na arte através do silêncio. Um dizer “além-palavra”. Contudo, a linguagem, quando não se encaixa em uma forma, é logo excluída. Cage (1989) discorre que, quando um som não tem forma, símbolo, é naturalmente ejetado do sistema. Um indivíduo silencioso é um candidato a não ter emprego, a ser intitulado “estranho”, a não conviver em rodas de amigos. Há uma série de personagens ilustres em nossa literatura que carrega consigo a marca do silêncio. *Bartleby*⁷ é um dos expoentes da quietude falante. Ele prefere não falar. E é exatamente aí que tudo fala. O centro do jogo, a linguagem, se desloca para o silêncio e apresenta um interessante labirinto discursivo. Também as personagens de Beckett que travam um discurso silencioso, uma tagarelice em silêncio que apresenta um discurso anterior, uma fala da alma. Não uma fala sobre a qual podemos criar signos linguísticos, mas enunciados de silêncio que conversam em uma escuridão atroz.

Uma das obras certamente mais comentadas de Cage é *4'33*. Como explica Campos (1989),

Um pianista entra no palco
Toma postura de quem vai tocar
E não toca nada
A música é feita pela tosse
O riso e os protestos do público
Incapaz de curtir quatro minutos e trinta e três segundos de
Silêncio.

Clarkson (2001) explica que *4'33* questiona a ideia de que a música deve ser definida por uma estrutura. Essa obra, na verdade, indaga sobre a possibilidade de existência do silêncio como é entendido, um vazio de sons. Para Cage, de acordo com o Clarkson, os sons ambientes e os barulhos são mais utilizáveis esteticamente do que os sons produzidos pelo mundo cultural da música. *4'33* não é a negação da música, mas a confirmação de uma espécie de onisciência. Ela demonstra que a música está em todo o lugar e que arte e vida são indivisíveis.

Gann (2010) discorre que Cage descreveu os sons ouvidos durante a primeira performance da obra. Disse que, primeiramente, o que os espectadores pensavam ser silêncio, por não saberem ouvir, eram sons

⁷ MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Porto Alegre: L&PM editores, 2003.

acidentais. Podia-se ouvir a agitação do vento durante o primeiro momento. No segundo movimento, gotas de chuva caíram no telhado. No terceiro, as pessoas começaram a fazer diversos barulhos. E tudo isso fazia parte desses quatro minutos e trinta e três segundos. Cage, como já explicitado anteriormente, trabalhava com a chance de algo acontecer. Tal como nas obras literárias, o silêncio, por não ser apreensível em uma forma física, é lançado como a possibilidade que cria sentido no contexto.

Com essa obra, Cage perdeu muitos amigos. Muitos pensaram que ela tinha o objetivo de ser uma provocação, uma tentativa de insulto. Outros, porém, a entenderam como um ponto de virada lógica que deveria conduzir os estudos musicais por novas possibilidades.

Para o músico, contudo, ela amplia o significado do que se pode perceber como som musical. E isso quer dizer que vida e arte se diluem harmoniosamente e que os limites entre as duas foi dissolvido.

Gann (2010) conta que muitas foram as questões suscitadas a partir de tal obra. As pessoas não sabiam como entender tal composição, questionavam a possibilidade de ela ser uma brincadeira, uma piada, um jogo, talvez um pouco de Dada, um pensamento experimental, uma apoteose do século XX ou, até mesmo, uma prática Zen.

Quando o silêncio é o som mais audível de uma obra, não se tem uma estrutura onde se fixar. Os pés meio que flutuam, não sabemos se voamos ou afundamos, sequer para onde. Percebemos, no silêncio, que existe um universo, que está sempre lá, nos devorando, sem que percebamos sua beleza e seu assombro.

4.2 BLANCHOT E O SILÊNCIO

Blanchot (2005) explica que, em nosso meio, a linguagem é o poder que fundamenta o mundo. Aquele que fala é portador da força máxima. Ele violenta o sentido, subjuga o que é nomeado. E, assim, a linguagem nos lança para um jogo de mestre e escravo, sendo o primeiro, aquele que fala e o último, aquele que cala. Contudo, outro tipo de potência emerge de onde não se espera: do silêncio. Aquele que escuta e que cala revela-se, dotado do poder que traduz a verdadeira autoridade.

De acordo com Blanchot (2011), para o escritor, a linguagem que ouve é sem entendimento. É um falar silencioso. O silêncio que diz, mas não remete a algo dizível.

Quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições do entendimento e, no entanto, o que há para entender é essa fala neutra, o que sempre já foi dito, não pode deixar de se dizer e não pode ser ouvido, entendido. (BLANCHOT, 2011, p. 47).

Essa fala dita, ou ouvida, pelo escritor remete a uma incerteza, uma errância. O silêncio é a fissura na palavra. O que arranha o sentido. É um grito que se faz eco de um vazio. Contudo, esse vazio não é o nada, desprovido de sentido. Ele é, verdadeiramente, uma vertigem, uma sedução. Escrever entre silêncios, conforme Blanchot (2010), é colocar essa sedução sem sedução em jogo, é expor a linguagem para logo depois repeli-la, pois insuficiente, e devolvê-la aos frangalhos, cujas fissuras permitem a proliferação de sentidos. Dessa maneira, a literatura se afasta do cientificismo que só permite postular sentidos naquilo que pode ser objetivado. Rechaça a fé científica de que tudo que pode ter senso de compreensão deve ser encarcerado em um signo. E, assim, livre das amarras da forma, capacita o ser para uma imersão mais profunda, entre-lugar entre o que se diz e as dimensões que existem abaixo dessa superfície.

De modo que o silêncio é a morada dos sentidos profundos. Blanchot (2005) cita Artaud como aquele que discerniu a sombra de um vazio. E Rousseau como aquele que, para empreender sua obra, precisou de um retiro absoluto. Assim, o vazio de Artaud não é a inexistência ou a falta de sentido, pois é ativo. E, para Rousseau, esse sentido só poderia acontecer na ruptura, na fissura. A palavra é suspensa para que algo mais potente que ela transborde sentidos. Com isso, o silêncio modela a palavra para que o sentido do que é dito se eleve. E isso é transtornante.

O silêncio abre para o ambiente do que não é racional. Ele desperta e atinge o incompreensível. E quando pensamos alcançá-lo, se dissolve, desloca seu centro. O livro, para Blanchot (2011), possui um centro, que não é fixo e torna-se sempre incerto, esquivo e imperioso. Nesse sentido, o silêncio trabalha para agenciar essa incerteza. Ele é o condutor de um caminho ainda

não percorrido. Ele fala com a ausência. E, diferentemente do que se imagina, não é silenciosa, visto que quem fala nela é o silêncio.

Contudo, habitante de um campo que se pode chamar “neutro”, é, como o autor explica ao discorrer sobre esse termo (2010), não um terceiro sentido, mas uma relação entre contextos. Não pertence a um gênero específico. Recusa-se a caracterizar-se, a enquadrar-se em uma categoria. Entretanto, essa falta de pertença a um lugar ou a uma classificação, não significa que ele seja indeterminado. Quer dizer, sim, que ele supõe outro tipo de sentido, que não depende nem de condições objetivas, como a letra, a forma, nem de disposições somente subjetivas. A experiência com esse neutro pressupõe o acampamento em ambiente desconhecido.

Por não sabermos como lidar com ele, é que, muitas vezes, fazemos um esforço para domesticá-lo, dando-lhe formas fixas que, na maioria dos casos, não correspondem com a realidade. Diante disso, passa a ser rechaçado da linguagem e do que se considera verdade. Porém, o ser é habitado por espaços sem nitidez, borrões que se misturam com a alma e lhe fazem perguntas sem palavras e constroem uma linguagem impossível de aprisionar. O homem é uma busca do sentido de tudo isso. Vale pensarmos que, desde o início dos tempos, o homem fabula, na tentativa do encontro com esse silêncio sagrado. Os gregos buscaram explicações para as estações do ano e deram à humanidade um legado poético. Deméter morre de saudades da filha sequestrada, que, raptada por Hades, não pode mais sair do mundo dos mortos. A mãe, deusa da fertilidade, deixa de trabalhar, fazendo com que o mundo se perca pela falta de alimentos, de fertilidade do solo. Zeus tem uma grande ideia que permite à filha rever sua mãe de tempos em tempos. São esses os momentos de felicidade para a deusa, que, nesse período, deixa o mundo alegre em primaveras; contudo, quando sua filha se vai, o inverno duro reconhece a tristeza de uma mãe. Os gregos, com suas histórias, tentavam não apenas explicar os fenômenos naturais, mas desvendar a magia de tal poesia. Quando atribuem aos deuses a fantástica beleza e o terrível assombro que permeiam a natureza, não estão fazendo mais do que reconhecer que existe um silêncio profundo na experiência do existir. Propõem uma relação com aquilo que não conhecem e desvendam ainda mais.

A palavra silenciosa é de difícil compreensão. E talvez não precise ser entendida, mas pode ser experienciada, fazendo com que o indivíduo, no caso da literatura, o leitor, construa, através dos rastros, contextos de sentido. Para isso, é necessário desvestir-se da forma, da tentativa de objetivarmos algum conhecimento. Na fissura do silêncio, esse espaço de inexistência e incompreensão habita o sentido profundo desta experiência silenciosa.

Blanchot (2010) diz que o neutro seria algo que não intervém no que diz, uma espécie de fala neutra, que não levaria em conta quem fala ou o que fala, como se a fala fosse apenas um ruído de algo que lhe é exterior, como se falando não falasse coisa alguma, “deixando falar aquilo que não se pode dizer naquilo que há para dizer.” De modo que, na verdade, o silêncio não é uma questão sonora. Pode-se estar quieto no meio de um tornado. O silêncio, para esta pesquisa e no contexto literário, é um mergulho na fissura. Ainda que o mundo esteja falando, há um silêncio inapreensível, que é uma experiência. Ele agencia os sentidos, costura as relações e dá a autoridade para os sentidos deslizarem no infinito da noite estrelada.

O neutro silencioso acontece no borrão, na transparência, no quase sentido, quase ausência, é um sentido que transparece sem se apresentar, nem desaparecer, “por isso impassível e imprescritível, e, no entanto, privado ou livre de todo o sentido próprio, uma vez que só transmite sentido pelas modalidades que são únicas a dar-lhe um valor, uma realidade, um ‘sentido’.” (p. 37)

Dessa maneira, Blanchot (2010) discorre que esse neutro sugere uma busca individual por vales silenciosos e líquidos, uma relação em que nenhum sentido é fixo.

O desconhecido, nessa relação, se descobriria portanto naquilo que o mantém encoberto. É uma contradição? Efetivamente. De modo a suportar o peso dessa contradição, procuremos formulá-la. A busca – a poesia, o pensamento – se relaciona com o desconhecido como desconhecido. Essa relação descobre o desconhecido mas por uma descoberta que o mantém encoberto; por essa relação, há ‘presença’, é feito presente, mas sempre como desconhecido. Essa relação deve deixar intacto – intocado – o que transmite e não desvelado o que descobre. Não será uma relação de desvelamento. O desvelamento não será revelado, mas indicado. (BLANCHOT, 2010, p. 32)

O autor, contudo, esclarece que essa relação de descoberta, se, por um lado, afasta o conhecimento objetivo, por outro, também o faz com o

conhecimento intuitivo. Isso não significa dizer que o conhecimento do silêncio, ou do neutro, se faça de forma mística. Ele pressupõe uma relação “estranha a toda a exigência de identidade e unidade, ou mesmo de presença” (p. 33). Ele é o elemento motivador do jogo poético.

O silêncio pode ser considerado o ato literário liberado como um ente mítico, lendário, cuja realidade escapa cada vez que lhe tocamos em nossos sonhos. Uma obsessão, um fantasma, um simulacro de sentido. E cada vez que se torna mais vaporosa, aumenta em sentido interminável de tudo o que busca e foge, não sendo mais do que a impressão. Ele é superfície e profundidade, joga com os dois. Está sempre no lugar em que não estamos, deixando rastros, pistas, está além e aquém, não é negativo nem positivo, nem presença nem ausência de forma certa. Um flunar no entre-mundo dos sentidos, das certezas, uma presença eterna que foge de ser presente e, na verdade, não está no ausente. Experiência do entre-lugar.

Alma da literatura. Eliminá-lo da arte seria uma espécie de empobrecimento da linguagem literária. Para Blanchot (2005), o silêncio é uma fala secreta, sem segredos, é o ruído, um vazio falante. Sem ele, haveria um desaparecimento da própria literatura.

A sugestão torna-se a morada de sentidos. Ela abre uma fissura na linguagem. Isso ocorre na música, na arte visual e na literatura também. O intervalo em que o silêncio desabrocha em performances é vivido também no ambiente literário. Para Blanchot (2005), a palavra poética abre essas fissuras, o silêncio, liberando a luz que existe no intervalo. É cúmplice do nada, que é a plenitude.

Ele compara o espaço noturno com um texto de silêncio. As estrelas, os astros, costurando uma escuridão que conduz à perdição. E a queda não ocorre no que é belo, mas naquilo que não se pode ver, em um vácuo. Desliza-se em um horizonte de impossibilidades, perde-se a proporção da vida que pulsa no que não fala, e, enfim, experimenta-se o mal-estar de não se saber o rumo, sequer se há algum rumo. “Assim, descobre a penúria e o desamparo, não por ter se separado de tudo, mas por não ter podido separar-se de si mesmo.” (BLANCHOT, 2005, p. 105). Ele cita Claudel como o exemplo de quem enfrentou a noite de silêncios e rompeu os limites, jogando-se no abismo infundável daquilo que não se diz.

E a arte, segundo Blanchot (2005), percebeu que ela não era capaz de abarcar toda a necessidade de absoluto. Descobriu que, na fissura, há um sentido que se eleva e atinge os escombros da ruína humana. O romance, que costumava ser aquele “monstro domesticado”, quebra-se em pedaços, deixando espaços de silêncio que gritam a humanidade. E esta é a experiência da literatura: dispersar, perder-se no inacessível, no erro, na dissolução. A escrita ultrapassa o limiar, não pelo que apresenta na forma, mas pelo que evapora no silêncio que produz. Para o teórico, toda a grande obra plástica evidencia um silêncio que nos atinge de maneira particular.

E esta é uma pesquisa sobre o silêncio. Sobre a fissura das relações entre pais e filhos expressas na literatura. A quebra das relações humanas e o espaço que fala entre os participantes. Esse silêncio permeia a vida e tudo o que a envolve. Todo o pensamento envolve essa linguagem não audível que germina o silêncio, aprofunda e escancara o que nos torna humanos.

A leitura de Blanchot e de Cage sobre o silêncio como um construtor de sentidos nas artes traz à tona não só a possibilidade de uma nova arte, mas a abertura para uma realidade nem tão nova. A mitologia dos antigos habitantes do mundo já falava sobre um mundo que surge a partir do deus Caos, da falta de forma. Um silêncio profundo em que tudo tinha um sentido sem signo, sem estrutura. E esse silêncio poético é que nos permite uma imersão para o que há de humano. Existe toda a vida que foi construída pelo intelecto humano e por uma força natural, que podemos chamar deus, ou acaso. Mas existe a vida silenciosa, que é o real sentido de tudo. Quando estamos nus diante do espelho. É o sentido poético daquele homem, com uma pequena mala de viagens, no centro da cidade, às cinco da manhã, no frio de agosto. Os olhos ainda sonolentos diante da estação do metrô. Pensa que ainda tem cinco minutos para tomar um café na padaria do Mercado Público. Lá, útero de uma Gaia prostituída, recolhe para dentro da boca os dentes que batiam, já prestes a suicidar-se. Olha ao redor, as mulheres sorriem, como quem soubesse do duro levantar do outro. O corpo, guardando o segredo de mais um dia sem banho, seja pela falta de tempo, seja pela falta de desejo. Um minuto para a partida daquele semi-homem. Em duas horas veria aquela mulher e seus colegas de trabalho. Ela, ainda de pijamas, flanaria pela sala de mármore ornamentada por um piano de cauda que ninguém sabia tocar. Da varanda, de

onde falaria com suas amigas, diante de uma lareira aconchegante, ela lhe daria cinquenta reais, que pagariam seu serviço e comprariam o calçado do filho, estudante da escola pública, situada perto da sua casa. O menino, silenciosamente, vestiria o calçado, ignorando o silêncio do pai na casa de mármore e de riso fácil, de rostos corados e de filhos gordos. O homem no metrô. Às cinco da manhã. Olhos fixos em um ponto que lhe tornasse vivo. Dentro da locomotiva, nenhuma voz. Apenas olhares que conversam um silêncio de melhor não dizer para conseguir existir. O silêncio cageano e o silêncio blanchotiano permitem uma reflexão sobre tudo o que não se vê, mas que é carregado de possibilidades.

Fim de Partida - Becket



Há um esforço para domesticar o silêncio, para colocar-lhe no lugar confortável do apreensível, troca-se o lugar que lhe é inerente, o vazio significativo, e coloca-se na lei do impessoal, mata-se o que lhe é próprio, a imersão no *eu-sujeito*, no único, no singular.

O silêncio é expulso de nossas reflexões, da nossa linguagem, da nossa experiência. Contudo, ele burla qualquer imposição, norma, regra ou ditador, destruindo as frestas de nossas almas, nos desnudando em praça pública.

Perceber o silêncio é o início de uma busca em nossos interiores. Ele está na lágrima de uma tartaruga ou no olhar cúmplice de

dois amantes. O silêncio se reveste de imagens. E são elas que dão forma àquilo que parece não fazer sentido e que se apropria do outro para apontar possibilidades de construção de significados.

Para Menegolla (2003), o silêncio não é diretamente observável, pois sua visualização é fugaz. Antes que a palavra chegue, ele já está no repouso textual, depois que ela acaba, ele permanece, ruminando segredos, habitando a escritura. A palavra é a maquiagem das coisas e pessoas; o silêncio, o que elas realmente são.

E, para representá-lo, o

escritor lança mão de diversos recursos que caracterizam o estado de suspensão. Le Breton (1998) diz que a literatura está repleta de figuras estéticas do silêncio. Ele aponta, por exemplo, o texto em branco em local onde se esperava encontrar respostas como o recurso para deixar que o outro construa, assuma o poder do contexto da linguagem. As personagens são abandonadas e ficam à mercê do ilimitado descontrole daquilo que cala.

Contudo, esse silêncio não fecha-se em si, não existe, verdadeiramente, como algo absoluto, ele é sempre um rastro, representado por determinada imagem ou situação.

Ele burla a ideia que lhe é inerente, ocidentalmente, de vazio, de nada, de impossibilidade de sentidos. Tal como para Barthes (2003) é o neutro, ele transgride o paradigma e transita pelos lugares inacessíveis do humano. Ele “pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos”. (Barthes, 2003 p. 17). De modo que se desapega de um sentido e amplia suas possibilidades para o além-forma e ao infinito de possibilidades semânticas.

Tendo isso em vista, analisarei de que maneira o silêncio burla o paradigma da forma como exclusiva linguagem/comunicação possível na obra *A parede no escuro*. O silêncio,

como já visto, é uma composição de contextos. Ele não tem forma fixa, se dá em imagens fugazes que se transformam de acordo com a situação que querem, ou não, comunicar. Na obra em análise, é importante verificar que o ponto-chave que molda a narrativa é a ruptura das relações familiares, que, verdadeiramente, não podem ser rompidas totalmente, visto que rasgam os interiores, deixando rastros irrecuperáveis. Maria do Céu e Adorno, quanto mais se afastam, mais se unem. Não é a falta da fala, as conversas entrecortadas, a palavra que não se quer dizer que moldam a relação de ruptura, é o silêncio que lhes mostra que quanto mais se

desunem, mais presos se tornam àquela relação. Não se têm inteiros um para o outro, os farrapos se grudam em seu silêncio de forma irreversível. Também Fojo e seu filho Emanuel vivem uma relação de ruptura, unida por um silencioso laço, por um jogo de poder.

Este capítulo será dividido em três estágios que se intercalam. Sendo o primeiro uma apreciação teórica da imagem que se quer explorar. O segundo, uma possibilidade de abordagem de tal forma no texto analisado. O terceiro é uma intervenção, uma experiência, talvez inesperada e indesejada, contudo, possível. Um diálogo, uma travessia, como todo o silêncio.

Para a arquitetura de tal empreendimento, o capítulo é fundamentado essencialmente nas considerações de Barthes e de Le Breton.

5.1 O SILÊNCIO MESMO

O silêncio mostra a magnitude de uma profundidade que verdadeiramente não se pode ver ao longe, na segurança do navio. Para tocá-lo, precisamos sair daquilo que nos dá certeza, fundirmo-nos ao que gela, desfazermo-nos em profundidades, dissolvermo-nos entre céu e formas gélidas que rompem navios de luxo e, ao mesmo tempo, se confundem com o ar, a névoa, o oceano.

Barthes (2003) explica o termo *silêncio* como advindo do latim, tendo, na verdade, duas naturezas diversas. De um lado, o *tacere*, que é o silêncio verbal; de outro, o *silere*, que é a ausência de movimentos, de ruídos. Le Breton (1998) amplia esse significado, explicando que o primeiro trata-se um verbo ativo, pressupondo uma paragem, ausência de palavra atribuída a alguém. No segundo caso, o verbo não se aplica apenas a uma pessoa, mas à natureza, aos objetos, aos animais, é à presença que não é perturbada por ruídos, se isso for possível, o silêncio da alma. Há, em ambos os casos, contudo, uma nítida relação de poder. Nos bastidores do silêncio, imposto pelos personagens, há uma vida intensa, os farrapos destruídos na quietude do espírito. O silêncio, afinal, não é um fim em si mesmo, mas uma travessia.

O silêncio, na verdade, como explica Barthes (2003), não é uma certeza ou uma dúvida, sequer uma abstenção, ele é o saber total do inefável. Há algo de vivo no que é silêncio, que brinca na ponta de um iceberg profundo, oscilando entre vida e eternidade, no fio tênue entre um e outro.

No texto de Martins, o *tacere* e o *silere* dialogam. No primeiro, há uma escolha pela falta da fala. É o que ocorre com a saída de Maria do Céu de casa. A partir do momento em que Adorno expulsa sua filha de casa, é estabelecido entre os dois um espaço de silêncio. Um calamento. No início do texto, Adorno sofre de dores insuportáveis no braço, em meio a um delírio com sua filha. Pouco a pouco, a narrativa descortina o embaraço do conflito, é o silêncio, a doença que aflige a alma das personagens. Percebendo a angústia do marido, Onira diz-lhe:

Preocupado com Maria do Céu?, perguntei. Ele olhou para mim com força, mas eu olhei com mais força para ele como quem pega e diz Não tenho medo de cara feia, que mulher de bigode ninguém pode, e ele me apertou o braço e por isso eu disse que A voz do Senhor separa a labareda de fogo. (p. 16)

No trecho, Adorno não responde, sequer suscita a imagem da filha, que, contudo, está presente nesse silêncio, na tensão, na dor. Uma dor que não é calada, pois o silêncio a devora. Nesse excerto, Onira traz a voz de Deus, ou seja, de um ser mitológico, como o único que pode separar as labaredas, ou seja, acalmar aquela tempestade.

Por sua vez, Maria do Céu, partindo dessa experiência de imposição de um silêncio verbal, e de uma separação física, deixa-se envolver pelo silêncio da alma. É a sua mania de ouvir paredes. Enquanto está deitada em seu novo quarto, no silêncio, sente como que se a parede se dissolvesse e como se de alguma mancha escura nela seu pai saísse. Ao fim do capítulo 3, o narrador diz:

A parede não lhe dizia mais nada. Maria do Céu escutando deitada até ouvir um novo trovão. Parecia a voz do pai a expulsá-la de casa: era enfrentar os latidos do cachorro e abrir o portão. O quarto estava todo escuro, mas ele a enxergava. Olhos vermelhos. Um terceiro trovão, e pela janela era já possível perceber o começo do temporal. (p. 20)

Esse trecho prepara o leitor para a tempestade não somente como coisa real da narrativa, mas como uma interioridade, um silêncio indômito. Há uma disciplina da falta de dizer qualquer coisa, imposta pela situação de ruptura entre pai e filha. Por outro lado, há um universo do *silere*, que se agiganta na alma na forma de um temporal, ou no caso de Adorno, na forma de pesadelos. Não se quer falar, mas a ruptura em si fala como um tsunami. O texto é costurado exatamente por esse Adorno que vai sair da parede a qualquer momento. Importante ressaltar é que, na visão de Céu, ele não vai sair no que é branco e límpido, mas de uma mancha escura, ou seja, de algo que é indesejável.

5.2 A DROGA

A fuga e a experiência de novas sensações, através de entorpecentes, são amplamente trabalhadas na literatura universal. A exemplo disso, temos Rimbaud, Baudelaire, Burroughs, Pessoa, entre outros. A droga tem a capacidade de transformar realidades. Ela amplia a sensibilidade e permite que o usuário atinja uma espécie de experiência transcendental, seja através de visões, alucinações, relaxamento, que permita a dissolução dos sentidos, entre outros. Tais experiências são historicamente vivenciadas, seja para obtenção de determinada sensação prazerosa, ou para a prática de rituais de purificação, como nas religiões rastafari e na seita do Santo Daime.

Barthes (2003) explica que a sensação da droga permite que mergulhemos em pensamentos importantes, imergindo em uma espécie de longo sono, em um não-lugar. Para ele, a droga é o excesso de autoconsciência. A substância ingerida por um indivíduo que torna o *eu* definido com o poder do autoconhecimento. A consciência é povoada por monstros, de modo que as ideias não aguentam muito tempo à luz da reflexividade. O ser transita em um não-lugar da consciência que lhe dá a sensação de ter mais consciência do que nunca. O poder que a droga exerce pressupõe uma espécie de artificialidade em seu esplendor: a intensidade extrapola. O indivíduo torna-se claro para si mesmo, mas uma clareza sem verdade, pois tudo aquilo em que se acredita é falso, por ser evocado por uma substância artificial. Então, ao mesmo tempo em que o sujeito percebe o seu *eu* de forma máxima e intensa, afunda em um vazio da artificialidade.

Muitas vezes, o sujeito é levado ao uso de tais substâncias com o intuito de aliviar o peso do seu silêncio. O que ocorre no momento do entorpecimento é a viagem interior para um silêncio mais profundo do que tudo, mais profundo que o próprio *eu* que, sozinho, não conseguiria atingir tal estado.

Na trama analisada, Emanuel é o personagem que busca, na droga, o encontro consigo, ou pelo menos, a organização da bagunça interior. A partir do momento em que atropela Adorno e sente a morte do pai se aproximar, os conflitos, o desespero e a culpa pressionam-no, deixando-o à mercê do caos interior. A partir de então, o uso de duas drogas aparece no texto com mais frequência: o álcool e a maconha.

A mania de organização do personagem citado (conforme páginas 80, 88, 89, 104, 126, 177, 201, entre outras) contrasta abruptamente com a

desordem interior. Emanuel, como já abordado anteriormente, tem um grande conflito, uma dificuldade tremenda de conviver com o pai, visto suas diferenças de personalidade e as experiências que marcaram o filho em um silêncio profundo de “engolir cacos de vidro”. Assim, quando a morte do pai chega, uma mistura intensa de sentimentos angustia-lhe a alma. Além disso, a pressão por ter atropelado um homem (Adorno) e não lhe ter prestado socorro, tendo ainda o pai como a única testemunha, faz com que procure a reorganização, a certeza de que tudo estará em seu lugar.

Os capítulos 33, 42, 43 e 45 abordam, de modo enfático, os momentos em que Emanuel imerge em um entre-lugar para descobrir seu próprio lugar. No segundo desses capítulos, o personagem vai à casa de sua aluna, Lislá, com quem havia tido um encontro “amoroso”, em que sua incerteza na própria capacidade sexual teve um desfecho um tanto desastroso. Desta vez, era preciso expelir o que lhe incomodava a alma. E decidiu fazer o que lhe parecia conduzir a uma experiência para além de si mesmo. O trecho inicia com a fala de sua companheira:

O professor tinha aberto mais uma cerveja. Gelada de doer. Nós dois pelados no chão, no escuro. Ele não queria música nenhuma. Ficou quieto, fumando um beque. Quando pediu um pra fumar, nem acreditei que ele queria. (p. 219)

Esse trecho introduz o desejo de falar o seu silêncio. A aluna, não sabendo, nem do atropelamento nem de Fojo, estranha a quietude do professor, julgando ser sua culpa o silêncio do personagem. Ele, por sua vez, era apenas uma angústia que precisava desabafar:

Calma, professor, ela me dizendo. E eu precisando contar para ela que atropelei o pai da colega de apartamento. Mas dentro do quarto um mal-estar, e uma sensação, que crescendo. (p. 223)

E desabafa no ato sexual que vivencia com a aluna. Ela, ao decorrer do capítulo, diz que ele se tornava “mais solto” (p. 223), embriagado e entorpecido pela maconha. Eram essas as substâncias que o faziam tornar-se mais leve. Contudo, toda aquela vitalidade e leveza eram apenas uma máscara que, nos interiores de Emanuel, conversavam com um silêncio de não saber por onde caminhar. A droga e a embriaguez davam-lhe a sensação de não importar as

certezas. Mas a realidade, oscilando com a loucura, fazia-lhe expelir os monstros que o habitavam.

Calma, professor, ela me disse. E eu numa vontade de morder ela. Sendo que era de raiva. Nós dois ali. Não sendo dela a culpa. E então puxei mais forte ainda o fumo e soltei lá dentro dela. E de novo. Minha cabeça muito leve. Tudo misturado. E então eu disse para Lislá que eu era um cara ruim. Ela rindo. (p. 224)

Lislá era apenas uma jovem gozando a juventude, alheia ao silêncio de Emanuel. Para ela, era o sexo; para ele, era a confusão de sua vida que oscilava entre prazeres e tristezas em uma tragada. Dois universos buscando rotas diferentes, em uma sinfonia descabelada e irreal.

(...) Ela montou nas minhas costas. E esfregando o sexo na minha coluna. Os pêlos ásperos. Vindo arrepios. E uma luzinha fraca na varanda. Uma tristeza. Sendo que fiquei escutando. Ela sussurrando palavras perdidas. Me coçando os cabelos com a ponta das unhas. Eu estando dissolvido por dentro. A varanda com poucas coisas para agrupar. (...) Ela gozando, Emanuel, ou só o barulho. Mas me beijando as costas. Depois se deitando, quieta. E havendo um silêncio bom de estarmos os dois ali. O silêncio parecendo uma bolinha dentro do ouvido. (p. 225)

Nesse capítulo, há uma contínua oscilação entre tristeza e felicidade. Ambas irreais e artificialmente produzidas pelas drogas. Emanuel, tentando achar soluções para sua culpa, a de ter atropelado um homem e a de não suportar o pai, sequer sentir tristeza por sua morte. O capítulo termina com Lislá pedindo licença para ir a uma festa. Alheia a tudo o que ocorria. Não eram os interiores que lhe importavam, a superficialidade não lhe permitia imersões. Emanuel precisava resolver suas questões solitariamente: “E então eu sozinho. Prestes a mergulhar no escuro das escadas.” (p. 226)

Nos capítulos 42, 43, 44, o uso de drogas ilícitas não ocorre, contudo, o álcool se torna um forte condutor para os entre-lugares do silêncio de Emanuel. Em todos esses trechos, Emanuel está acompanhado por um colega de trabalho, Coivara, que serve, na narrativa, como um conselheiro. Contudo, ele é o oposto de Emanuel. Enquanto o primeiro fala sem pensar, o outro tem todas as falas retidas, em um cerco estabelecido pelo pai.

O capítulo 33 trata de uma saída dos amigos, após uma grande confusão na escola em que trabalham. O nome do capítulo é “Abaixo da

superfície”, o que pressupõe que o problema central estará para muito além de problemas escolares. Os dois personagens comem ovos em conserva em um bar perto da rodoviária de Porto Alegre. Emanuel descreve o nojo que sente daquele pote de ovos em conserva e o cheiro de cachaça espalhado pelo ambiente, saindo mesmo dos poros dos frequentadores do local. A leitura inicia, então, com uma atmosfera de embriaguez e sujeira. E é sob a embriaguez do personagem central que se dá a primeira confissão de Emanuel: “(...) Sendo por isso que queria falar contigo. Não consigo gostar do meu pai. (p. 182).” O interlocutor apenas responde que tudo isso é normal. Até que Emanuel pergunta o que é estranho para ele, no que Coivara responde:

- O estranho é a gente tomando cerveja aqui e o teu pai no hospital. Só isso. Mas é a vida, porra. Que vai se fazer? Se teu pai significa alguma coisa, chora. Se me convidou para beber cerveja, é porque não é um cara chorão. É comemoração por acaso? (p. 182)

Esse é um capítulo de preparação para o que realmente Emanuel deseja dizer ao amigo. Após esse encontro, vai ao hospital (cap. 35) e, depois de cinco cervejas, ainda sente que elas fazem algum efeito. Deita-se em um leito vazio ao lado do pai, com a cabeça ainda pesada.

Não satisfeito com o primeiro encontro com o amigo, saem novamente. O capítulo iniciando da seguinte maneira: “Bebendo cervejas. Muitas. Um silêncio.” Inicia-se uma nova imersão no entre-lugar. Sendo a cerveja, a sensação do álcool, provocando o esclarecimento ilusório em Emanuel. Ele precisa beber, porque sozinho não consegue furar o silêncio e despejar a alma. Convida Coivara para beber mais uma cerveja, contudo, o amigo acha que Emanuel estava bebendo demais. E o diálogo se desenvolve da seguinte maneira:

- Estou tentando achar um sentido pra tudo o que aconteceu, Coivara.

- Sentido?

- É sobre meu pai, a confusão contigo. Tudo. Não é possível que não tenha uma coisa em que acreditar. Mesmo não sendo o estado ou a natureza. Mas devendo ficar alguma coisa de pé ainda. Pra iluminar as ideias da gente. Assim que nem um farol, entende?

- Se tem, queimou a lâmpada e ninguém trocou mais. O que eu vejo é um blecaute geral, Emanuel, e a gente não tem onde se agarrar no escuro. (p. 227)

Nesse momento, Emanuel, depois de muitas cervejas, começa a elaborar os sentidos, buscando alguma lógica para tudo o que acontecia. É no escuro que ele se encontra. Na falta de um pai que lhe guie, tema central da narrativa, encontra, na voz do amigo, esclarecimentos possíveis, que só ocorrem por meio da dissolução na embriaguez. O capítulo transcorre entre bebidas, silêncios, lembranças, reflexões, imagens do bar, desejos de alinhar tudo: as garrafas de cerveja, os guardanapos, a própria vida. Emanuel termina por confessar o atropelamento de Adorno, a sua mal sucedida aventura sexual com sua aluna e a sua falta de carinho pelo pai. Tudo parecia “um imenso buraco sem fim. Aonde jamais haveria estrela.” (p. 236). O capítulo 45 inicia com nova referência à bebida. É uma continuação do outro capítulo. Uma etapa em que Emanuel se embriaga até não discernir mais a rua onde mora. É a imersão em um estado de maior profundidade nas regiões escusas de sua alma. Clareza e escuridão dialogam, o que finda da seguinte maneira: “(...) Porque mesmo com tanta cerveja, a minha cabeça era um reino de clareza tão pura, que era impossível ver a luz sem a cegueira. Então, se eu não acreditava em nada, me sobrava ser deus. (p. 244).”

Emanuel se sente mais lúcido do que nunca, exatamente por não saber o que e como enxergar. Naquele momento, atinge o ápice da embriaguez, instante em que o peso de seus conflitos não tem o menor sentido, visto que não havia crenças possíveis, nem deuses, a não ser que ele mesmo, liberto de todo o medo e insegurança, alcançasse os altares do Olimpo.

5.3 A PERPETUIDADE E O INDIZÍVEL

Há fantasmas que são eternos. Tornam-se monstros que enchem os consultórios dos profissionais que tratam as doenças da alma. A perpetuidade não ocorre naquilo que se diz ou faz, é o fermento que nela habita que faz inchar os sentidos irregulares. No silêncio das marcas do passado, um universo paralelo cresce, cancerígeno e desregrado. Sendo a única certeza aquilo que se disse e a consequência disso, a imensidão.

Para Barthes (2003), “...a linguagem infatigável, o infatigável da linguagem, sua perpetuação infinita tornam-se como que a própria dureza do poder.” Existe um sistema de eco que perpetua a voz de outrem nos nosso

interiores. “...nossa linguagem interior se alimenta sem cessar de um estado permanente da denunciação dos outros, do outro, de nós mesmos, em suma: da falta”. (p. 191)

Consequência da ação do outro, muitas vezes, é aquilo que não se diz. Le Breton (1998) diz que o silêncio alimenta-se da impotência do sentido. “O silêncio proporciona o regresso do que está recalcado, quando a muralha de sentido feita pelo ruído se desmorona parcialmente, é como se matasse a palavra de origem, tornando-a impotente.” Não é mais a palavra que tem o poder de ação sobre o outro, mas o que germinou dessa. Uma fileira de dominós não se acaba quando uma peça tomba, mas apenas a primeira é suficiente para desmoronar a construção.

No *corpus* literário analisado, as personagens Maria do Céu e Onira são conduzidas por uma frase dita por Adorno. Tal frase, como já exposto, percorre todo o texto, sem, contudo, revelar-se ao leitor em nenhum momento. Mas ela permanece, do início ao fim da narrativa, construindo sentidos, não nela mesma, mas no silêncio do outro. Diferentes momentos, divididos pela morte de Adorno, separam o poder que tal dizer exerce nas duas personagens relacionadas a esse núcleo familiar. Primeiramente, o desconforto da palavra. Após o acidente, o enfrentamento de tal palavra.

Na página 24, enquanto Maria do Céu, que era estudante de medicina veterinária, atende a um cachorro que havia se machucado, parecidíssimo com o cão que habitava a casa de seu pai, lembrou-se do episódio que separou pai e filha. Era a palavra dita que corroía o que existia por dentro.

(...) e, imediatamente meu pai e tudo o que ele disse para mim foram se tornando vivos. Uma coisa me embolando a garganta, e o rapaz e o menino pressionando, e o cachorro, muito parecido com o Placebo, e eu procurando amparo ao redor. (p. 24)

A palavra desenvolvendo sentidos. Ela já era acabada, matéria do passado, mas ainda remoía na personagem. O mal estar e a vertigem como uma concretização de que a palavra reproduzia silêncios vertiginosos.

A página 29 traz a visão do pai, autor da palavra, amedrontado por não saber se a filha o perdoaria pela palavra dita, lembra a cena da discussão. A falta de luz do momento, a filha teimando em sair para ir morar com outra

mulher, enfim, a desordem das coisas que não são claras, misturadas à escuridão de não saber os monstros que a palavra poderia gerar.

Após o acidente que culmina com a morte de Adorno, a preocupação não é mais com a palavra e a relação entre pai e filha, mas o que se fazer com a palavra, se ela não poderia ser resolvida com quem a havia proferido. Ela continuava ruminando monstros, dragões impossíveis de conviver. Onira, a outra ponta do conflito, preocupa-se com a filha com aquela palavra no ouvido (p. 74). Lamenta a morte do marido e, ao fazê-lo, conversa com ele, reclamando por seu esposo ter deixado a filha, para sempre, com aquela frase, na impossibilidade de uma reconciliação. A fala do pai continuaria.

O tema da frase dita por Adorno torna-se cada vez mais constante ao longo da narrativa. A morte era o que menos preocupava mãe e filha. A palavra sim, pois ela é que permanecia. Maria do Céu, na página 113, relembra a sua saída de casa, momento em que conseguiu carregar “(...) roupas, uma fotografia e uma frase. Muitas as coisas que não (pôde) carregar. E o medo de buscá-las e evidenciar que tudo ficava melhor no silêncio e (seu) pai de rosto borrado.” A menina fala sobre o fato de não ter podido carregar tudo o que poderia e demonstra o medo de perceber que talvez o silêncio seja mais confortável. Mexer com os monstros poderia ter sido pior. Ela ainda pensa na possibilidade de desabafar com a amiga de apartamento, Lislá, mas pensa que essa seria uma maneira de o pai ficar ainda mais cravado nas paredes. Adorno, ao mesmo tempo em que é considerado um borrão, ou seja, algo difuso e indefinido, também é aquele que pode grudar-se às paredes, ou seja, fixar-se rigidamente, rocha de controle.

Após uma cena belíssima em que mãe e filha se abraçam e choram (p. 121), Maria do Céu pensa que a frase não faz mais sentido. A partir daí, a palavra dita vai se transformando no silêncio do cotidiano. Maria do Céu coloca em xeque a validade da mesma, ou sua representatividade. Não haveria um interlocutor suficientemente vivo para fazê-la compreender aquele dito. É sozinha que a personagem precisa enfrentar o medo, o silêncio e a palavra. No enterro do pai (p. 132), não sente mais a “ira pela palavra dura dele”. Olhando para seu pai, ela esclarece que não olhando para a maquiagem, que é o rosto, mas olhando para ele mesmo, então percebe que, finalmente, o que morre diz. É no silêncio que Maria do Céu percebe a grandeza da palavra do outro.

A personagem retoma o tema continuamente. Fala do pai guardando a palavra, como uma arma para machucar (p. 133). Contudo, percebendo também que a palavra que separara os dois ia para muito além da superfície. Percebe que a única coisa que a palavra queria dizer é que ouvisse o pai. Depois disso, a palavra se esvairia, sem sentido, para o nada.

Mãe e filha decidem retomar a vida, a profissão do pai e a palavra, que vai se transformando. Onira, ainda inconformada com a palavra, considera-a o espinho, como a do quadro que tem em sua casa, que crava o coração de Jesus. O espinho indo até o âmago da alma. A palavra e as duas mulheres, tendo que conviver, tal como Cristo, com as feridas e com seus algozes.

Finalmente, na página 196, Maria do Céu faz uma última reflexão sobre a palavra. Ela retoma novamente a cena da briga que culminou com o rompimento entre pai e filha. Ela diz que se enfrentaram no escuro e no silêncio. Essas duas imagens sendo complementares, demonstram que, no campo da discussão, não havia clareza, tudo era difuso, um borrão, uma mancha. Aquele era um momento de ruptura em que a filha deixava de habitar o ambiente comandado por um pai, ela precisava aprender o mundo. No momento em que ouviu a palavra, "(...) deixava de ser dele e ingressava num mundo triste, onde o pão suportava uma só fome até que virasse pedra. " A menina se tornava mulher, mas não sabia exatamente o que isso significava, sequer o que diziam um ao outro "(...) Só não sei se seremos perdoados, pai, por nunca termos sabido do que estávamos falando" (p. 196). Não sabiam, pois não era na palavra que as coisas aconteciam. Era na parede e no escuro, no silêncio, cujo desregramento não lhes conduzia a um sentido certo. Não sabiam o que fazer, na verdade, não com a palavra dita, mas com o que havia embaixo dessa superfície, com o silêncio. Ela conclui dizendo que deveria estar pronta para entender a imensidão do pai. Deveria adivinhar que a morte ceifaria o pai e que ele continuaria com a última palavra.

A palavra dita por Adorno, que percorre toda a narrativa, se transforma ao longo dos acontecimentos da história. Ela nunca desaparece. E, na verdade, ela acontece muito mais nas profundezas silenciosas, nos monstros que produz, do que na própria forma, que jamais aparece para o leitor.

5.4 RESPOSTA PELA TANGENTE/ DESVIOS

Outra imagem do silêncio presente na obra está nas repostas pela tangente e no desvio com o intuito de não ser sequestrado pela linguagem falada.

Nesse caso, o silêncio é usado como uma espécie de fuga da palavra, sendo mais confortável habitar no ambiente em que nada precisa ser dito. Desvia-se da fala do outro, burla-se uma resposta, o diálogo, o contato verbal. Contudo, perde-se no silêncio de saber do outro e de que alguma resposta, alguma fala, existe ali.

Para Barthes (2003), nesse caso, o problema do silêncio não é o de ser silêncio, mas sim que ele pressupõe uma resposta que não é certa, que indica diversos caminhos, ou seja, que é plural.

Para Le Breton (1998), a lembrança da humilhação pode se esconder no silêncio, que se torna uma maneira simbólica de réplica à tristeza sentida. A raiva, na impossibilidade de ser externada, fecha-se em um silêncio absoluto, que provoca o afastamento, mesmo a fuga, e transmite uma acusação ao interlocutor.

Por outro lado, quem tem o domínio do outro pode usar do silêncio como instrumento de controle, que permite manipular as situações de forma tirânica.

Cito, como representativa desta imagem na obra de Altair Martins, a esquiva de Emanuel em encontrar o pai. Fazê-lo significa remexer em qualquer coisa como fezes de passarinho, significa relembrar que se está na gaiola arquitetada pelo pai, como coisa de prender o que se é e subjugar-se a uma disciplina de silêncios, em que o mais forte coloca cacos de vidro no bolo de carne e dá ao pequeno e frágil que morre em dissoluções, pouco a pouco, sem que sequer seu gemido apareça como coisa audível. O que ocorre, contudo, na dor dos cacos cortando o que é interior, não deixa que a ferida se apague tão facilmente.

Uma das primeiras cenas que faz relação com isso encontra-se na página 86. Emanuel prepara-se para ir buscar o pai, levá-lo-ia ao médico. Julgava estar atrasado. Havia chuva torrencial. Ele sabia que, ao chegar em casa, a mãe lhe obrigaria a tomar café, e o pai lamentaria coisas, falaria de forma bruta, como se ele fosse um empregado, sendo necessário concordar com ele, para evitar que o pai ficasse por horas com aspecto de descontente

com o filho. O mal estar tomou conta de Emanuel. A ideia do atraso, como uma ideia de culpa. Ia à casa do pai, com o desejo de não estar. E cumprindo uma série de leis de comportamento e linguagem, com o fim de não despertar o que era pior. Preferia o silêncio das coisas que falam sem dizer nada. Preferia não ter que ouvir. Conclui o capítulo confessando a si mesmo o desejo de ver o pai morto.

No capítulo 20, Emanuel conta sobre como aprendeu com os gatos a desviar o olhar duro, a desconfiar de carinhos e da comida posta. Não sabia como olhar para o pai. Então, desviava como os gatos. O cansaço, contudo, aparece em uma reflexão, que fica apenas no plano interior. Na realidade, ele era o gato controlado por um tirano, desconfiando da comida, mas morrendo com os cacos de vidro misturados dentro dela. Ele era o ser que esperava em silêncio as armas do pai serem usadas, “armas de esconder atrás da casca. Mas no fim, tudo voltando ao antigo sedimento” (p. 102). A relação dos dois era o sedimento e, apesar da vontade de transgredir a imposição do silêncio, o filho cala, sendo a quietude de qualquer coisa que se quer dizer uma arma de controle. Emanuel diz que, apesar de o pai poder ferir com a palavra, preferia escondê-lo do mundo. Era assim que Fojo manipulava o filho, naquilo que não dizia, que não se orgulhava, que não reconhecia a paternidade. O filho e a mãe, diante do pai, conforme página 103, preferiam, muitas vezes, o silêncio.

5.5 RETIRAR-SE/ SUBMETER AO SILÊNCIO

Talvez esta seja a imagem mais forte do silêncio. Ela pressupõe não apenas um deslocamento, mas uma escolha de um novo sítio, de um novo lugar, ou seja, de uma mudança.

Para Barthes (2003), a retirada exige uma dose de alteridade. Ela se torna significado de acordo com o contexto em que está inserida, condiciona o fato e sua forma de organização. O lugar em que se está, conforme o autor, é o ponto de centramento do indivíduo.

Provavelmente não tenhamos escolhido o local onde passamos a nossa primeira infância. Sequer o local onde fomos gerados. Permanecemos naquele útero por nove meses, recebendo abrigo, alimento, calor. E é isso que, naquele momento, transmite segurança para aquele que nele se abriga. Depois disso,

passamos a vida buscando o centramento oferecido por aquele aquático local. Nos tornamos peixes perdidos, tentando sobreviver. Passamos a frequentar uma casa, com pessoas que já têm estabelecidos seus locais de domínio. Os pais dominam as regras de um espaço que abriga algo que abriga uma comunidade chamada família, seja lá como ela for constituída. E nesse pequeno núcleo social, muitas vezes, disputas pelo espaço ou pelo poder geram verdadeiras batalhas, sementes de todas as outras disputas.

As guerras, em sua maioria, dão-se na busca de poder sobre algum território. Até hoje israelenses e palestinos lutam para definir quem tem autoridade, voz de comando sobre um pedaço de terra. Muitos já morreram por esta causa. Assim, o lugar em que se vive, ou se escolhe estar, também é um território de poder. No mito bíblico, por exemplo, Deus coloca Adão e Eva no Jardim do Éden, um local onde ninguém precisava trabalhar para ter o seu sustento, havia alimento e tudo o que era necessário para a sobrevivência. Deus permitiu que o casal comesse de todas as árvores, exceto daquela que estava no centro do jardim. Como eles transgrediram uma lei de seu pai, foram expulsos, pois burlaram uma lei. A partir de então, ambos tiveram que viver no mundo solitário e triste e suportar o silêncio de Deus. Nesse ponto, houve uma ruptura. Os dois não estavam mais sob poder de Deus. Eram donos daquilo que trabalhassem para ter. Estabeleciam, então, uma nova zona de poder. Havia um espaço, contudo, que precisavam suportar. Um espaço preenchido pelo silêncio. O que se estabelecia, na verdade, era um jogo de poder. Como foram desobedientes, Adão e Eva precisariam suportar a solidão e o silêncio e, se quisessem ter a voz e a proteção do Senhor, deveriam reconhecê-lo como um ser superior, ou seja, reconhecer o seu poder. Conforme Le Breton (1998), o domínio do silêncio pressupõe um traço de autoridade. Por outro lado, também pode demonstrar uma forma organizada de resistência. Ela diz que não há qualquer reciprocidade possível com o outro.

O silêncio existente entre as partes que se separam em sítios diferentes é um produtor de sentidos, um negociador de poderes. Ele não é um distanciamento, necessariamente, pois marca realmente a significação e o poder dos referenciais distanciados, conforme Barthes. O que fica em jogo é o que ocorre nesse espaço, de que maneira as relações são fortalecidas ou apagadas. O espaço é a fissura entre os seres.

Para Le Breton (1998), o silêncio “permite a circulação do sentido” (p. 23). Quando se sujeita ao outro o silêncio, estabelece-se um regime, uma abstenção, que pode provocar uma turbulência no regime de fala. Isso pode tanto unir quanto separar, tratar as feridas, ou enchê-las de pus, revelar, ou distorcer.

Dominar o silêncio estabelecido entre as partes pressupõe um traço de autoridade. Por outro lado, também pode demonstrar uma forma organizada de resistência. Ele diz que não há qualquer reciprocidade possível com o outro. Este autor afirma que “O exílio é outra forma de invalidar a palavra, reduzindo-a ao silêncio, por causa do afastamento” (p. 91). O recolhimento é uma proteção contra a palavra, que o quebra, pela atenção que provoca.

Na obra de Martins, uma das imagens do silêncio mais carregadas de significação, no contexto da narrativa, é o afastamento entre pais e filhos. No núcleo de personagens composto por Maria do Céu, Adorno e Onira, a grande fissura ocorreu no momento em que a filha estabelece que não quer mais viver sob o domínio do pai. Sua atitude gera uma situação de grande conflito que culmina com a separação atroz entre pai e filha.

A partir da saída de Céu da casa de seu pai, estabelece-se um silêncio, de um não falar com o outro, de um não visitar o outro. As fronteiras físicas guardavam o silêncio do que realmente um era para o outro. Adorno fica na casa, com sua esposa, alimentando a raiva de ter uma filha que vai morar com outra mulher. Céu vai morar com uma amiga, onde sente a presença constante do pai. A filha permanece com a palavra que recebeu antes de sua saída de casa. O pai permanece com a palavra dita.

O que ocorre entre os dois, na fissura entre dois sítios, é o que demonstra o jugo do poder de um sobre o outro. Eles estão inseparavelmente ligados. O livro inicia com a cena em que Adorno passa mal, entre dores e pesadelos, chama pela filha, para que lhe salve:

Maria do Céu, ajuda teu pai, uma coisa preta, Maria do Céu, teu pai, Céu, o meu braço, uma cobra, uma rabo de rato, uma coisa de elefante, Maria do Céu, igual a um elefante, Céu, arranca, menina Céu, arranca a tromba do elefante, mata pro pai, não fica me olhando desse jeito, arranca isso do pai, arranca, arranca, menina bonita do pai. (p. 11)

No trecho acima, Adorno está vivenciando um pesadelo, em que é atacado por uma espécie de tromba preta. Apesar de, durante toda a vida de Maria do Céu, o pai tê-la protegido, um dos motivos que o fez presente na vida da menina, mesmo depois de sair de casa, durante esse pesadelo, é o pai que pede ajuda à filha. É o pai que se sente atacado por algo escuro, ou seja, difuso, a saída da filha, o silêncio estabelecido entre os dois, sendo a verdadeira dor e demonstrando o poder da filha sobre o pai, que é negado no plano da realidade.

Já Maria do Céu, por sua vez, percebe a presença do pai mesmo nas paredes, como já citado em trecho; ela pensa que Adorno poderia sair de uma mancha escura na parede. Ele está presente em todos os momentos. Quando fala da relação de amizade entre ela e sua companheira de apartamento, diz que “(...) entre nós duas não houve mais porque talvez fosse só curiosidade. Ou a presença de meu pai.” (p. 18).

Percebe-se, então, que o silêncio entre os dois só torna a relação mais intensa. Há um jogo de poder. Um esperar por quem vai ceder primeiro, o que não ocorre, visto que essa relação é, apenas no plano da realidade, interrompida pela morte trágica de Adorno. Contudo, mesmo após seu falecimento, Adorno continua falando no silêncio que estabelece. A partir desse acontecimento, Maria do Céu pinta seu cabelo de vermelho, como uma espécie de enfrentamento ao pai. Ela diz (p. 172) que deseja falar ao pai que agora o seu cabelo é vermelho, da cor dos olhos dos ratos (imaginários) que lhe assombravam durante a infância e de quem o pai lhe protegia. Agora, a moça enfrentava o silêncio do pai e sentia-se vitoriosa. Ao fim do livro, Maria do Céu ocupa o lugar do pai, a padaria, propriedade da família. E é no momento em que ela enfrenta o local, espaço de poder do pai e faz a seguinte reflexão:

Tive coragem de entrar na padaria e encontrei vestígios do pão que meu pai inventou. São pães de muitos dias. Estão duros. Corto-os ao meio e os esquento numa frigideira. Espalho bastante margarina, um exagero. Respingo açúcar por cima. Vou respingando até os passados e volto. O pão e o pai. E mordo e mastigo tudo o que já senti. Que confesse aquele que nunca comeu desse pão. Meu pai está aqui, tomado dessa nobreza que é ter virado o pão nosso de cada dia. (p. 207)

O jogo de poder como que se dissolve. Adorno vence, por estar mais perto do que se imagina, no pão, no passado, nos sentidos. Maria do Céu

vence, pois coloca sua bandeira no totem do campo inimigo. Contudo, o silêncio diz não haver vencedores.

5.6 A MORTE (Fojo/ Adorno)

A morte não é o fim de tudo. E, certamente, este não é o espaço para nenhum devaneio esotérico, ou qualquer pregação religiosa. A afirmativa é possível, pois, de tudo, o silêncio é o que sobrevive e mostra o quão vivo o outro é. Em uma cerimônia fúnebre, quando o corpo é deslocado para o local que lhe é devido, um silêncio brutal rasga a atmosfera, que só é interrompido pelo som de uma lágrima. O silêncio que traz a lágrima é o ruído do que se é no outro. Não naquele corpo de pedra, duro e já preparando-se para ser alimento da fauna de Hades, mas sim a vida cheia de uma história fabulosa, em que aquele *eu*, representado por tal massa em putrefação, se dissolve naquela lágrima, que é a voz de todas as histórias e que une todos os indivíduos presentes, conjugado com a fábula de todo um cemitério, pois percorrer os epitáfios é construir naquele silêncio também um novo ruído, uma nova história, uma nova chance de enxergar tudo.

Para Le Breton (1999), a morte pressupõe um ruído, quando não mais dos vermes devorando a carne putrefata, das lembranças, que corroem os sentidos dos vivos. Ele diz que “A morte é a irrupção brutal de um silêncio esmagador, insustentável” (p. 236). De modo que a morte é o silêncio mesmo que faz do ser que passa pela vida e daquele que fica apenas um, em lembrança e em fabulação. Para esse autor, o silêncio de quem assiste à morte de um outro é a marca, quase metafísica, da reticência em acreditar na mortalidade de mármore daquele de quem buscamos o olhar e de cuja fala ou escuta ainda estava presente nos minutos precedentes.

Na obra *A parede no escuro*, a morte é experienciada por duas personagens que, não sem propósito, sequer casualmente, representam a figura paterna. São eles Fojo e Adorno. O primeiro passa por uma longa batalha em que a morte lhe vence aos poucos. O outro é surpreendido pela morte de modo inesperado.

Adorno, pai de Maria do Céu, tem seu fim mortal em uma manhã de chuva torrencial, em que Emanuel dirige seu carro branco e, sem que saiba como, atropela o padeiro.

Uma rua pouco iluminada no ponto mais distante;
 Um poste de luz apagado no cruzamento;
 Cordões de calçada bem nítidos apesar da chuva;
 Uma kombi estacionada do seu lado direito;
 Uma placa balançando um pouco à frente;
 Na esquina uma padaria – Padaria Oliveira;
 Na calçada próxima, uma coisa indefinida, talvez um chapéu de palha ou uma caixa de papelão;
 Muitas bolinhas brancas espalhadas pelo asfalto;
 Na rua, ao centro, nitidamente um homem.
 (Martins, 2008, p. 43).

Adorno é interrompido, ou a possibilidade de ele relacionar-se o é, com os outros. Foi levando a palavra que não aparece na narrativa. A palavra deveria ser digerida e transformada. E é ela que conduz a perpetuidade da personagem. O acidente brutal traz a filha do padeiro de volta para casa. É necessária uma reconciliação. Pois Adorno permanece. Maria do Céu imerge no universo paterno e lhe permite estar nela, para que ela esteja nele um pouco mais. Em determinado ponto da narrativa, a moça volta para casa. Decide reabrir o negócio do pai. Decide dirigir a kombi que era dele. Mas não o faz sozinha. Há uma presença. Um espaço de silêncio que tece uma nova narrativa. E quando a jovem entra na padaria, precisa de coragem para encontrar o pai:

“Espera, pai, tenho de respirar bastante para mergulhar contigo. (...) Sei que lá dentro encontrarei o pai: no toque do volante, no cheiro daquele universo onde fui criada, lá me encontro pois lá o encontro. Se ligar o rádio, escuto o rádio do meu pai e seus comentários de criança grande.” (Martins, 2008, p. 184)

Dessa maneira, o silêncio do pai configura uma nova relação, uma espécie de perpetuidade, de diálogo. É no silêncio que Maria do Céu desafia o pai e percebe que tal desafio não faz o menor sentido, pois, de algum lugar, Adorno surgirá para espantar o medo da filha, para censurar-lhe, para lhe mostrar o valor do pão, do café e do silêncio.

No outro núcleo de personagens, Fojo, pai duro e esposo dominador, vê a morte chegar lentamente. O personagem é levado a um hospital. Morre, pensando afogar-se. Seu filho, Emanuel, enquanto isso, bebe, não

compreendendo exatamente esse desejo da morte do pai, verdadeiramente o desejo da fuga do trauma, da fissura, que se concretiza apenas no plano mortal, pois Fojo, tal como Adorno, mostra-se presente no filho, nas lembranças, na cervejas, em gatos mortos que ensinaram o pobre menino a calar. E, quanto mais o jovem professor tenta fugir do pai, mais ele se torna presente. O fim da narrativa explode o silêncio, o ruído da presença, da voz, de um discurso que ecoa.

“Acordei com a sensação do velho Fojo no meu quarto. Me olhando no escuro. (...) Meu estômago assoalhado de cascalhos. (...) Um vulto estando perto da janela, talvez Seu Fojo.” (Martins, 2008, p. 245).

O ruído silencioso da morte sobrevive. E esse é o grande tema da narrativa. A paternidade, seja da narrativa, com um narrador que não é certo, nem confiável e sequer um apenas; seja de uma figura do pai de família, dominador e forte, que se mostra frágil e esfarelado.

O silêncio é um mosaico de sentidos que se fazem entre uma e outra pequena pecinha, uma quebra. Uma imagem maior que se constrói de pequenas imagens. Uma velha mão tece o desenho mimoso com a sensibilidade mosaica de sua própria existência. Sua casa, uma estrutura em cacos. A lajota que abrigava festas e celebrações se transforma. Os sorrisos de *botox* se desfazem. Uma realidade tardia desbota o material já em pedaços. Uma exclusão, uma viagem interior é necessária para a provocação dos sentidos. A pedra abriga a nova realidade, imperceptível no diálogo das pequenas fissuras. Transforma-se lentamente, poeticamente, no silêncio do quatinho dos fundos. Um cigarro na boca ainda carrega a vida de outrora. Mas é na mancha vazia do mosaico que as mãos mais vivem e sentem a vida, que se transforma não em uma realidade perceptível, mas naquele que se constrói no silêncio de mosaicos e se lançam, fugazmente, para a realidade que conseguimos perceber. É um e logo escapa, sendo outro. Quando é outro e o percebemos, torna-se um terceiro elemento, que se enraíza e se desfaz, que é rizoma fértil. Uma mapa desgovernado que abriga as fissuras do mosaico na mão daquele velho, já à beira da morte, com também mosaicos por dentro. Silêncios fissurados.

6 CONCLUSÃO

O silêncio como um fio tênue e transparente. Ele costura os blocos de sintaxe, de forma e de parede. A palavra como essa estrutura se dilui na escuridão de um sentido sem palavra. Escrever, contudo, esse silêncio é tarefa deveras perigosa. Aquilo que não conseguimos formatar, não conseguimos ter domínio. Ele nos conduz. Ele invade as camadas profundas da alma.

Apreender esse silêncio requer habilidade do que é mais complexo que a língua formatada, composta de signos que nos permitem a interpretação de muitos enunciados, mas não de todos. O silêncio, escuridão e clareza, é escrito para além do que os telescópios podem alcançar, matéria invisível.

Esta pesquisa percebeu ser possível compreender o silêncio como constituído de sentidos móveis, que dependem de contextos. Ele pode, em um texto literário, ser alcançado desde que os elementos certos componham o quadro narrativo. No entanto, é importante ressaltar que, se uso a palavra “certo”, não se pode apreender que exista apenas uma maneira de escrever o silêncio. Existe uma maneira certa para cada contexto, que, como já dito anteriormente, é móvel. Escrever o silêncio é sempre uma possibilidade, uma chance, jamais uma certeza. Talvez seja essa a sua magia. Cabe ao leitor desvendar os sentidos possíveis na obra. O silêncio pode abrir janelas de sentido narrativo.

Como já dito anteriormente, um fator que torna o texto em silêncio extremamente árido é o seu desenvolvimento nas brechas, nas fissuras. Ele não está naquilo que é óbvio, mas sim naquilo que mal podemos enxergar. É quase uma impressão, contudo, movimenta os sentidos, os contextos, promovendo a insegurança da compreensão. Ele é uma linha tênue que costura as narrativas, deixando brechas de respiração para um sentido que narra uma história desenvolvida sob outra história.

O silêncio mora entre o dizível e o indizível. É o fundador de todo o sentido. Antes de iniciar a linguagem, existe o silêncio. Antes do pensamento, o silêncio. Antes da construção, o silêncio. Somos formados por um silêncio que conta a história pessoal de cada um. Um silêncio, muitas vezes, ignorado. Adentrar o silêncio é encontrar a pedra, a parede, imergir na escuridão da

alma. Lá habita esse construtor de uma narrativa para além dos ruídos mudos, posto que falam menos que o silêncio. Na mitologia grega, antes de o mundo existir, havia o deus Caos, que formou os outros deuses. O silêncio é como esse deus, que, da desordem dá sentido ao mundo, partindo daquilo que não é formatado. Assim, o silêncio não é um vazio, ao contrário, é um transbordar de sentidos que, frequentemente, não conseguimos entender e o negamos.

Negar o silêncio, em alguns casos, é uma forma comum de cegar-se contra a insegurança. Ele não propõe um sentido confiável, visto que suas regras sempre estão em constante mutação.

Para escrever o silêncio, o escritor tem consigo uma grande aliada, a pontuação. Ela agencia os sentidos, através da pausa, dos espaços em branco, das vírgulas, entre outros. É ela que marca a ênfase do que se quer dizer, ou calar, ou ainda, daquilo para o qual não encontra palavra e que está ali, pulsando em sentidos.

O silêncio é preenchido por sons e por significados. Ele é dotado de força que pode transcender um fato. Na verdade, ele é mais do que linguagem, é experiência. Contudo, como é indômito, pode revestir-se de imagens diversas e infinitas.

Assim, ainda que esta dissertação seja uma farsa, visto que cheia de palavras e formatações, o que demonstra a insegurança da sociedade das palavras, ela propõe a possibilidade de o silêncio ser narrativa, um tecido narrativo, o que foi visto com base na leitura e na análise do texto *A parede no escuro*, de Altair Martins. Talvez o homem ainda chegue ao ponto de ler o silêncio sem temer. Suas camadas superficiais de formas e convenções deverão ser rompidas; a tinta que não gruda na parede deverá ser retirada. Sobrará apenas o homem nu. Diante de si mesmo, talvez fuja de qualquer possibilidade narcísica ou decida pela loucura sísifca de fugir daquilo que lhe gera e lhe faz em essência, o silêncio:

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

BERNSTEIN, David w; HATCH, Christopher (ed.) *Writings through John Cage's music, poetry and art*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. São Paulo: Rocco, 2011.

_____. *A conversa infinita*. Vol.3. A ausência de livro. São Paulo: Escuta, 2010.

BRETON, David Le. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

BUARQUE, Chico. *Cálice*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HcyV-SgZnGQ&feature=fvst>> Último acesso em: 01/12/2011

CAGE, John. 4'33. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>> Último acesso em: 09/12/2011.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. Prefácio. In: *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CLARKSON, Austin. The Intent of the Musical Moment: Cage and Transpersonal. In: *Writings through John Cage's music, poetry and art*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GANN, Kyle. *No such thing as silence*. New Heaven: Yale University Press, 2010.

HELLER, Alberto André. *John Cage e a poética do silêncio*. 173 folhas. Tese (Doutorado). Centro de Comunicação e expressão. UFSC, 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=119857 . Último acesso em: 27/06/2011

JOHSON, Philip. Glass house. Disponível em: http://www.google.com.br/imgres?q=philip+johnson+glass+house&um=1&hl=pt-BR&gbv=2&biw=1024&bih=629&tbm=isch&tbnid=fJe1AQy82EscYM:&imgrefurl=http://www.nycitycures.com/2010_09_01_archive.html&docid=ALNj2lg5j_a1pM&imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_rM95no_DCtg/TKELiO8HFI/AAAAAAAAAEdM/q2BSIkAdWjk/s1600/glass%252Bhouse%252B090.jpg&w=1600&h=1200&ei=abXYTu6YMse4twer6e3sAQ&zoom=1&iact=hc&vpx=611&vpy=189&dur=3157&hovh=194&hovw=259&tx=191&ty=108&siq=103950718269862241491&page=5&tbnh=121&tbnw=158&start=58&ndsp=15&ved=1t:429,r:13,s:58>último acesso em: 01/12/2011

MALEVICH. *Quadrado Preto*. Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=malevich+suprematismo&um=1&hl=pt->

[BR&sa=N&gbv=2&biw=1024&bih=629&tbn=isch&tbnid=SkYDsOiYtVgVNM:&imgrefurl=http://modernidadeartes.blogspot.com/2009/07/suprematismo.html&docid=1LDm4zdWpQyhCM&imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_0SssuhXGK9Q/SmUOXcUVd9I/AAAAAAAAADFE/09_L282mojw/s640/p-malevich.gif&w=629&h=640&ei=nbDYTjpsG4nFtgekzcjuAQ&zoom=1&iact=hc&vpx=564&vpy=260&dur=1916&hovh=226&hovw=223&tx=113&ty=112&sig=103950718269862241491&page=3&tbnh=127&tbnw=96&start=41&ndsp=19&ved=1t:429,r:4,s:41](http://www.google.com/search?sa=N&gbv=2&biw=1024&bih=629&tbn=isch&tbnid=SkYDsOiYtVgVNM:&imgrefurl=http://modernidadeartes.blogspot.com/2009/07/suprematismo.html&docid=1LDm4zdWpQyhCM&imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_0SssuhXGK9Q/SmUOXcUVd9I/AAAAAAAAADFE/09_L282mojw/s640/p-malevich.gif&w=629&h=640&ei=nbDYTjpsG4nFtgekzcjuAQ&zoom=1&iact=hc&vpx=564&vpy=260&dur=1916&hovh=226&hovw=223&tx=113&ty=112&sig=103950718269862241491&page=3&tbnh=127&tbnw=96&start=41&ndsp=19&ved=1t:429,r:4,s:41)> último acesso em: 01/12/2011

MARTINS, Altair. *Desamparo: do processo de criação artística ao “esfarelamento” do narrador*. 77 folhas. Dissertação (Mestrado). Insituto de Letras. UFRGS, 2006. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppglettras/defesas/2006/Altair.pdf> Último acesso em: 04/05/2011

MARTINS, Altair. *A parede no escuro*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Porto Alegre: L&PM editores, 2003.

MENDES, Sam. *American Beauty*, 1999. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gHxi-HSgNPc&feature=related>. Último acesso em: 09/12/2011.

NEUBATTEN, Einstürzende. *Silence is sexy*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hex6IErt9do>. Último acesso em: 01/12/2011

NEWMAN, Thomas. *American Beauty*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gHxi-HSgNPc&feature=related>. Último acesso em: 01/12/2011

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento do silêncio*. 2ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

SANTOS, Lulu. *Certas coisas*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=V1UilyLfyYk>. Último acesso em: 10/10/2011.

SOCIEDADE BÍBLICA TRINITARIANA DO BRASIL. *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica Trinitina do Brasil, 1995.

TARANTINO, Quentin. *Pulp Fiction*, 1994. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qgmSw-T6Qs4>>. Último acesso em: 10/12/2011

VIOLA, Bill. *Reflecting Pool*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=D_urr8X0I8 Último acesso em: 10/12/2011.

FOTOGRAFIA REFERENTE À PEÇA FIM DE PARTIDA . Disponível em: http://www.google.com.br/imgres?q=beckett+filme&hl=pt-BR&gbv=2&biw=1024&bih=585&tbn=isch&tbnid=MR3QgeCFuTu5IM:&imgrefurl=http://maquinaespeculativa.blogspot.com/2010/04/beckett-por-lupa.html&docid=yLP_84iyEpasZM&imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_zwD2Xfu3iNY/S892Yb20inI/AAAAAAAAAF6w/RxlzNZfEFxs/s1600/beckett2.jpg&w=749&h=503&ei=3UTiTpusCMWgtwfr2anlBA&zoom=1&iact=rc&dur=281&sig=111297722503821825881&page=4&tbnh=115&tbnw=153&start=63&ndsp=20&ved=1t:429,r:9,s:63&tx=114&ty=74> Último acesso em: 01/12/2011