



Agnaldo Rodrigues da Silva¹
Taisir Mahmudo Karim²

*Toda palavra é capaz de poesia; todo
sentido é capaz de silêncio.*
(Eni Orlandi, 1997)

*A mãe reparou que o menino gostava
mais do vazio do que do cheio.
Falava que os Vazios são maiores e
até infinitos.*
(Manoel de Barros, 1999)

Resumo: Esta reflexão sobre o silêncio tomou como *corpus* uma obra literária, intitulada *As palavras poupadas*, de autoria da escritora Maria Judite de Carvalho. A obra será vista por um ponto de vista linguístico-literário, de modo que a temática possa ser compreendida em um campo de análise mais amplo e consistente.

Palavras-chave: silêncio; linguístico; literário; poética; análise.

Abstract: This reflection on the silence has a literary corpus, *As palavras poupadas*, by the writer Maria Judite de Carvalho. The work will be seen from a linguistic and literary point of view, so that the issue may be understood in a broader and more consistent field of analysis.

Keywords: silence; linguistic; literary; poetic analysis.

¹ Professor do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Tangará da Serra. Pós-doutor em Letras. E-mail: agnaldosilva20@uol.com.br

² Professor do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário Cáceres. Mestre em Linguística. E-mail: taisir@unemat.br

A priori, a epígrafe acima demonstra o lugar no qual a linguística e a literatura compreendem o silêncio. Nessa direção, abrem-se dois caminhos para se desenvolver a nossa linha de pensamento: o primeiro institui o silêncio como aspecto fundante da linguagem, porque ele existe na palavra ou está implícito nelas; isso significa dizer que o silêncio é sentido contínuo, indistinto, horizonte possível da significação Orlandi (1996); o segundo atesta a consciência aguda da linguagem, já que interpreta o silêncio como um de seus momentos discursivos. Nesse caso, o “vazio” das palavras ou os diálogos truncados da personagem ou do narrador afirmam e clareiam sempre um novo espaço de interpretação. Por esse viés de reflexão, incluímos na discussão a ficção literária, por meio de um dos romances de Maria Judite de Carvalho, *As palavras poupadas* (1961).

Sobremaneira, a escritora pratica a arte do implícito que lhe brota de um modo específico de encarar os fenômenos do mundo. Esses fenômenos são tratados na obra de ficção como parte integrante da vida das personagens, influenciando as suas vaidades, os dramas e os demais variados aspectos miméticos que criam a identificação entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*³. A mimese indica os pontos de convergência entre o mundo real e o mundo da ficção, senão, negaríamos toda construção do discurso literário. Lembremos de Bakhtin ao afirmar que

o objeto estético abarca todos os valores do mundo, que possui contudo um coeficiente estético determinado; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser avaliados em função de todos esses valores. Não são as palavras nem o material que se beneficiam de um princípio de acabamento, é o conjunto multiforme da existência, vivida em todos os seus componentes; o desígnio artístico estrutura o mundo concreto: no espaço, cujo centro de valores é o corpo; no tempo, cujo corpo de valores é a alma; e, finalmente, no sentido, no qual se insere a unida-

³ Nomenclaturas utilizadas por Antonio Candido (1985, p.63) em *A personagem de ficção*, para referir-se ao homem da ficção (personagem) e ao homem sapiens (ser humano).

de concreta da interpenetração do corpo e da alma (2000, p. 204).

Indubitavelmente, a concepção de Bakhtin aplica-se coerentemente ao gênero épico (narrativo - e aqui se insere o romance), em relação aos outros gêneros literários, como o lírico e o dramático, por exemplo. Antonio Candido (1985) teoriza sobre o sintoma linguístico, definindo-o como a forma discursiva por meio da qual o narrador distingue-se das personagens e, ao mesmo tempo, permite o surgimento do discurso ambíguo sob a perspectiva da personagem e do narrador fictício. A capacidade de articular as diversas formas de expressão faz da personagem e do narrador um tipo de ser configurado esquematicamente, no sentido psíquico, bem aproximado do indivíduo real.

Os aspectos revelados pelos pensamentos de Bakhtin e Candido levam-nos a considerar que a obra *As palavras poupadas*, de Maria Judite de Carvalho, traz uma carga de elementos que faz o silêncio significar, pois o não-dito tem significados traduzidos pelo processo arquitetônico da narrativa e se mantém como tal, livrando o romance de uma empobrecedora linearidade. O discurso ficcional transforma-se em uma fonte, de onde vem uma espécie de realismo poético, fruto de “palavras poupadas” e de um senso de humanidade revestido de pudor e fineza.

As palavras poupadas é um romance que se inclui na literatura produzida por mulheres. Intimista e introspectiva, a obra está voltada aos episódios corriqueiros e à psicologia feminina, em confronto com a masculina. Assim, a autora privilegia temas relacionados à frustração no amor e na crise da amizade; daí decorrerem episódios repletos de atitudes que envolvem o egoísmo, a solidão e os caminhos secretos da consciência/subconsciência. Contemplando o mundo da consciência/subconsciência da mulher, a personagem feminina vive conflitos interiores que a torna um ser dividido, pulverizado, diante dos mais variados papéis sociais a serem vividos. Os conflitos concretizam-se pela presença constante do espelho, um utensílio físico que revela a busca de identidade, um motivo temático, característico de momento de crise existencial.

Movidos pela discussão de Orlandi (1997), em que a linguagem implica o silêncio, aquele que é fundador de

sentidos e que mostra a complexidade da análise do discurso (e por que não discurso literário, justificado pelo estatuto que rege as relações entre personagem/narrador/autor/homem real, defendido por Bakhtin (2000) e Candido (1985) -, passemos à análise de alguns dos aspectos do texto de ficção escolhido como *corpus*.

Percebamos que o título traz um sentido intrigante, devido aos vocábulos indicadores de “economia” de palavras: *As palavras poupadas*. O título confirma o conteúdo, pois o silêncio habita a estrutura linguística do romance. O silêncio que atravessa a narração e a construção das personagens define a produção de sentidos, permitindo o movimento e a evolução do enredo. Para compreender o significado estruturante do silêncio, por um lado se faz necessário definir duas instâncias de narrativas: narrativa enquanto estética de escrita (relaciona-se à forma estruturante de um gênero) e a narrativa que define o perfil da personagem-protagonista, a Maria da Graça (nada a ver com categorias ou gêneros). O primeiro momento delimita apenas a estética na qual a obra foi produzida; o segundo permite, inter-relacionado ao primeiro, “a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens ‘vivas’ e situações ‘verdadeiras’, já em si de alto valor estético” (CANDIDO, 1985, p.37), o que exige, naturalmente, a mobilização de todos os recursos da língua, da literatura e da arte. Por outro, Orlandi destaca que:

A linguagem, mesmo em sua vocação à unicidade, à descrição, ao completo, não tem como saturar o possível, porque não tem como não conviver com a falta, não tem como não trabalhar (com) o silêncio. Isto justamente porque a linguagem é estrutura e acontecimento, tendo assim de existir na relação necessária com a história (e com o equivoco). (ORLANDI, 1996, p.12).

Apraz-nos ressaltar, nesta altura da discussão, que as palavras (discursos) atravessam sujeitos, o dizer passa a não ser algo inédito, único e exclusivo de alguém, ele significa pela história e pela língua. E é por essa incompletude do dizer que o dito é sempre também o lugar do não-dito.

Como em nossa análise, o verbo poupar pode remeter-nos à ideia de economia, conservação, algo que se evita utilizar. Mas a personagem Graça, ao poupar as palavras, abre um grande silêncio no seu espaço de “vivência”, atitude que a torna covarde, isolada e isoladora, anônima e de personalidade volúvel. Bakhtin faz a seguinte afirmação, em *Estética da criação verbal* (2000): “a consciência criadora do autor não decorre de uma consciência lingüística (no sentido *lato* da palavra) que não é mais uma fase passiva da criação – a fase em que o material é superado de modo imanente” (p.208).

Diante do não esclarecimento de Bakhtin a respeito do sentido *stricto* da palavra, considera-se, então, que a obra de ficção é constituída de palavras, orações, capítulos ou simplesmente páginas escritas de papel. Mas as páginas escritas trazem valores expostos nos discursos do narrador e das personagens e isso bastaria para conceder à obra literária uma consciência lingüística. Para significar, toda criação literária precisa, necessariamente, trazer no seu bojo diversos atravessamentos, sejam eles sociais, existências, políticos, filosóficos, sociológicos, psicológicos, lingüísticos ou de outros campos do saber. Guilhaumou frisou que “a análise de uma narrativa de acontecimento se conclui por uma pesquisa de novas perspectivas com o olhar cruzado dos outros”, de modo que a narrativa “apoia-se sobre uma interrogação plural em que cada ator ou espectador contribui para a elucidação da relação entre acontecimento e identidades políticas, temáticas sociais, diversos regimes de historicidade, e pluralidade dos espaços emergentes” (2009, p.139). No romance em análise, não só a palavra proferida pela personagem tem valor semântico, mas também a mudez. A tentação da fala é substituída pela tentação do silêncio e isso certamente ofereceu à personagem maior possibilidade de significar sentidos outros. O silêncio, nesse caso, trabalhou a necessidade de significar o não-dito.

O não-dito inclui o silêncio do desejo, da emoção, da opressão, enfim, de sentimentos que empurram a protagonista à solidão. É justamente o silêncio da “alma” da personagem que abafa a manifestação das palavras, mergulhando-a em um deserto interior imenso que a isola do resto do mundo. Esses aspectos impedem a realização

da personagem enquanto mulher, tornando-a omissa nas relações que tem com os outros. O silêncio torna-se um tipo de escuridão que embebeda de significado a falta de palavras e dá lucidez às ações e discursos aparentemente ocultos. Carone (1979) salienta que “a ausência da palavra, que se consome numa expectativa, imobiliza o tempo e o espaço na ‘contemplação indefinida’ potenciada pela forma contínua do futuro” (p.72). Nessa perspectiva, a personagem é fixada em um retrato e a partir do momento em que as palavras ditas não a identificam mais, o eu-lírico recorre a uma linguagem que possa lhe produzir sentido. Silenciar pôde-lhe traduzir a essência de suas incompletudes e a fez atingir o leitor com mais naturalidade do que se houvesse feito por meio de outro artifício.

A narração de *As palavras poupadas* começa com um taxista “desbotado”, “obsequioso” e “measureiro”, que nomeia a protagonista de *madame*. Para ele, a personagem Graça era mais um dos rostos anônimos que passava por ali, durante o exercício de sua profissão de taxista. Ao chamá-la de *Madame*, cria-se uma relação de impessoalidade, cuja reação da protagonista enche a narrativa de atitudes distantes, palavras invisíveis, interpretadas por gestos que valem mais que as falas. Assim, a impessoalidade e “o sorriso quase invisível” constroem personagens silenciadas que vivem em mundos à parte, só delas.

Economizando as palavras e atribuindo significados ao não-dito, a personagem-protagonista vive as fantasias no interior do táxi. Acessa o seu mundo interior, silenciado. Lá, vive a viagem imaginária, embalada pelo escorregar do táxi que trafegava, vagarosamente, pelo perímetro urbano. É interessante observar, no romance, que a protagonista reconhece o táxi enquanto mundo, pois somente nele podia poupar palavras e dar significado a sua personalidade silenciada. Mas o silêncio a faz ter significado na narrativa e lhe oferece atributos que a aproxima do leitor.

O táxi coloca-se em um patamar simbólico significativo. Ele diz e significa todo percurso da vida de Graça, mesmo embalado pelo silêncio que habita o estar dentro do táxi. É, certamente, um lugar de refúgio. Estando no táxi, Graça não teria “fome, nem sede, nem sono, nem sentiria dentro de si aquela estúpida ansiedade que afinal

de contas nunca a abandonou. Não pensar em Leda, nem no pai, nem em Claude, nem em Vasco, nem em si” (CARVALHO, 1961, p.87-88).

Sob a perspectiva dos elementos da narrativa, a personagem-protagonista está limitada em espaços e tempos determinados. Na infância, as lembranças trazem de volta o espaço da casa, lugar que a limita ao convívio do pai, de Leda e de Vasco. Depois, na idade adulta, o lugar de referência é o quarto de hotel, cujas luzes apagadas a faz continuar sempre às sombras do anonimato.

Finalmente o táxi, um veículo que o passageiro paga conforme o tempo de uso.

○ espaço limitado do táxi, ao mesmo tempo que a faz calar, atribui-lhe significados. De certo modo, o enclausuramento psíquico e sentimental cria uma atemporalidade de acontecimentos: um tempo que não passa e que só existe dentro dela. Daí, o hábito de fechar os olhos para imaginar outro espaço por meio da ilusão.

○ tempo e o espaço têm uma relação peculiar com o silêncio: essa relação é necessária, uma vez que não dizer, por meio dessas categorias da narrativa, é revelar intenções ao leitor. Substancialmente, o tempo e o espaço confluem nos acontecimentos e, com isso, significam como as palavras e os atos. Em muitos casos o tempo e o espaço são parceiros para fazer significar o não-dito, seja pelo narrador ou pela personagem. Recorramos a Bakhtin (2002a), em *Questões de literatura e de estética*, para esclarecer que em literatura a assimilação do tempo e do espaço é um processo complexo e intermitente. Com efeito, a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, assimiladas pela ficção, é chamada de cronotopo, cujo significado é “tempo-espaço”. A possibilidade da indissolubilidade de espaço e de tempo faz com que os fatos narrados, a personagem e todos os outros aparatos integrantes da narrativa adquiram legitimidade de existência. Desse modo,

ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espa-

ço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 2002a, p. 211).

Atentando-se ao contexto de *As palavras poupadas*, a protagonista agarra-se ao tempo e ao espaço para valorizar a sua posição no romance. Ela se faz significar no tempo. Faz-se necessária no espaço, pois, sem a personagem, o espaço não seria o mesmo. Por isso, por exemplo, um simples olhar para o espelho tem um valor incontestável na evolução da narrativa, já que não é apenas uma imagem refletida, mas é o lugar que se ocupa “dentro” do espelho que faz o sentido. Evidentemente, os espelhos oferecem à personagem a oportunidade de se autoestudar, de especular o próprio eu. Através de imagens estáticas ou em movimento, os espelhos expõem projeções verdadeiras, nas quais ela própria observa a “realidade” do íntimo. Pelo reflexo de si, a personagem tem o contato com “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.395). Ainda há de se considerar que:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. (p.396).

Assim, há duas situações: fora do espelho, onde se tem a mulher “real”, e dentro dele (refletido), onde está a mulher que desejava ser. Tempo-espaço delinea a influência do ontem no hoje e, também, a identificação e o estranhamento do lugar habitado. Vejamos os fragmentos: “Tinha quatorze anos nesse inverno e hoje tem trinta e quatro. Vinte anos em que nada morreu [...] tudo foi sempre dolorosamente igual [...] As recordações são às vezes mais fortes do que as presenças” (CARVALHO, 1961, p.28-30).

Com efeito, tempo e espaço nem sempre convivem intrinsecamente. Desse modo, o silêncio do apartamento (espaço) a fez compreender que o passado (tempo) estava

consumado. O espelho tem papel crucial na compreensão, motivando a transformação da personagem. O leitor, então, tende a perceber que o não-dito não é apenas a falta de palavras, muito menos o silêncio físico, mas tudo o que foi significado pelo silêncio. Subitamente, o espelho (espaço que reflete) é partido ao meio, constituindo o marco na personalidade da personagem: o antes e o depois (tempo). Partiu-se o espaço da habitação e dividiu-se o tempo.

Tempo e espaço, portanto, constroem suas próprias significações como elementos estruturais da narrativa, na visão instituída por Todorov (2004), e a personagem permanece habitando essas categorias, simultaneamente. Para esse crítico, “a desigualdade dos elementos constitutivos impõe outra regra: um elemento não se liga diretamente com qualquer outro, a relação se estabelece em função de uma hierarquia de planos e de níveis, segundo o eixo das substituições e o eixo dos encadeamentos (p.33). No romance *O resto é silêncio* (1943), de Érico Veríssimo, observa-se perfeitamente a “fluência do passado ao presente e do abstrato da língua para o concreto da linguagem” (TELES 1989, p.360).

Na verdade, quem define a importância da relação tempo-espaço ou da significação dessas categorias na narrativa é a personagem. Assim como deve definir o dito e o não-dito, o silêncio e seus sentidos. Bakhtin (2002b), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, afirma que a personagem não interessa como um fenômeno da realidade (mesmo porque não o é), dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada. A personagem interessa como ponto de vista específico sobre o mundo e si mesma, de modo que não importa o que a personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. Isso quer dizer que Bakhtin considera que a narrativa impetra a necessidade de que a última palavra à decisão de um desfecho seja da personagem, quer seja sobre si mesma ou sobre o seu mundo. Portanto, a personagem, diante de um estatuto que lhe é próprio e peculiar, define seus espaços de significação. Sendo assim, analisemos os fragmentos abaixo:

Tinham subido o quarto em silêncio.

Tinham-se deitado em silêncio [...] Um silêncio. O ruído da borracha a arranhar o papel [...] O ruído quebra o silêncio de um espaço temporal não preenchível, causado pela tensão da conversação [...] Depois de um longo silêncio. Do outro lado do fio a voz não parava de falar. O pai respondeu por fim, deram-lhe tempo [...] Aquele silêncio grande, sólido, de quando as pessoas esperam por coisa nenhuma [...] Um silêncio. Não arranjava, de momento, palavras disponíveis. Era como se todas lhe tivessem fugido para bem longe, deixando-a vazia, sozinha, sem possibilidades de salvação (CARVALHO, 1961, p.43, 67, 69, 79).

As instâncias do silêncio observadas nas citações acima significam inúmeras possibilidades na construção dos contextos do texto. Elas não significam no vazio, já que trazem cargas de sentido que se aplicam aos planos da criação ficcional. São formas, portanto, de compreender o silêncio em *As palavras poupadas* em seus diversos níveis e categorias, em patamares que seguem do físico ao psicológico, do dito ao não-dito, não respectivamente. Nesses casos, dispensaram-se as palavras. Elas não significariam tanto quanto o silêncio significou, pois ele se projetou como meio para alcançar um fim, o reduto por meio do qual as personagens expõem ansiedades, traumas, chagas morais e dissimulações.

O silêncio, em *As palavras poupadas*, empurra a linguagem até o limite de suas possibilidades. No romance, ele articula as diversas categorias da narrativa, perfurando o impenetrável e sem nexos para dizer, sem o dizer. Assim, muito do que parece vazio, suprimido e veiculado à extinção de um discurso, comporta significados múltiplos, processados na interpretação de cada leitor. Lembremos de Silva (2007), ao salientar que a dinâmica da língua é que possibilita a reinterpretção em diferentes contextos.

Assim, à guisa de conclusão deste texto, que se coloca nos limites da dificuldade, pela complexidade do tema, lançamos ao leitor o desafio da compreensão ao considerar o ponto de vista de Orlandi (1997): “o silêncio

não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa” (p.70).

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas na poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARVALHO, Maria Judite. *As palavras poupadas*. Lisboa: Arcádia, 1961.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GUILHAUMOU, Jacques. *Lingüística e história: percursos analíticos de acontecimentos discursivos*. Coordenação e organização da tradução Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. O mito e a linguagem no texto cênico. In: MATA, Inocência; GROSSO, Maria José. *Pelas oito partidas da língua portuguesa*. Macau: Centro de publicações da Universidade de Macau/Instituto Politécnico de Macau/Universidade de Lisboa, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas da narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Globo, 1966.

Aceito em: 03.06.2010