

Yvonélio Nery Ferreira

**PERCURSOS DO SILÊNCIO:
AS NARRATIVAS DE LUIZ VILELA**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Título de Doutor em Literatura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tânia Regina Oliveira Ramos

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ferreira, Yvonélio Nery
Percurso do silêncio : as narrativas de Luiz Vilela /
Yvonélio Nery Ferreira ; orientadora, Tânia Regina Oliveira
Ramos - Florianópolis, SC, 2015.
195 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Luiz Vilela. 3. Narrativa. 4.
Silêncio. 5. Modernidade. I. Ramos, Tânia Regina Oliveira.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

PERCURSOS DO SILÊNCIO: AS NARRATIVAS DE LUIZ VILELA

Yvonélio Nery Ferreira

Esta tese foi julgada adequada para obtenção do Título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Prof^{sa}. Dr^a. Tânia Regina Oliveira Ramos
ORIENTADOR(A)

Prof^{sa}. Dr^a. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Prof^{sa}. Dr^a. Tânia Regina Oliveira Ramos
PRESIDENTE

Prof.^a Dr.^a Helena Heloísa Fava Tornquist (UFSC)

Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Salma Ferraz de Azevedo de Oliveira (UFSC)

Prof^{sa}. Dr.^a Zilma Gesser Nunes (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Gizelle Kaminski Corso (IFSC - Florianópolis)

Prof. Dr. José Carlos Mariano do Carmo (FATEC - Florianópolis)

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais, José e Nair, pelas palavras e pelos silêncios.

À Prof.^a Dr.^a Tânia Regina Oliveira Ramos, por me orientar nesses percursos do silêncio.

À Kênia e Leonardo, meus irmãos, e aos amigos que estiveram presentes.

O constante diálogo

Há tantos diálogos

Diálogo com o ser amado

- o semelhante
- o diferente
- o indiferente
- o oposto
- o adversário
- o surdo-mudo
- o possesso
- o irracional
- o vegetal
- o mineral
- o inominado

Diálogo consigo mesmo

- com a noite
- os astros
- os mortos
- as ideias
- o sonho
- o passado
- o mais que futuro

Escolhe teu diálogo

e

tua melhor palavra

ou

teu melhor silêncio

Mesmo no silêncio e com o silêncio
dialogamos.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O objetivo a que me propus nesta tese foi demonstrar formas de silêncio nas narrativas de Luiz Vilela. Nesse sentido, o silêncio foi para minha leitura a matéria propulsora de sentidos e reveladora de subjetividades dos personagens nas narrativas. Desenvolvi leituras do silêncio com base nas próprias histórias contadas, nos excessos e negações que o mundo contemporâneo impõe aos indivíduos e nos fracassos amorosos, alicerçadas em pressupostos de Mikhail Bakhtin e em teorias acerca da modernidade. Ao relacionar o silêncio e o tempo histórico percorri os caminhos da memória, destacando o silêncio político e as políticas de silenciamento até chegar às narrativas que problematizam a velhice e as mazelas que dela decorrem.

Palavras-chave: Luiz Vilela. Silêncio. Modernidade. Dialogismo. Memória.

ABSTRACT

The goal that I proposed in this thesis was to demonstrate the silence forms, on Luiz Vilela's narratives. In this way, silence was my one driving reading matter of senses and revealing subjectivity of your characters in this narratives. I developed silence readings based in own silence stories, in excesses and denials that the contemporary imposes to individuals and failures in loving, grounded in Mikhail Bakhtin's assumptions and theories about modernity. By linking the silence and history time I scoured the paths of memory, highlighting the political silence and silencing policies to get to narratives that question the old age and the ills that flow from it.

Keywords: Luiz Vilela. Silence. Modernity. Dialogism. Memory.

SUMÁRIO:

PERCURSOS DO SILÊNCIO	17
1 LUIZ VILELA: O AUTOR, A OBRA, DO DIÁLOGO AO SILÊNCIO	27
1.1 O autor	27
1.2 A obra	32
1.2.1 Os contos	32
1.2.2 Os romances	39
1.2.3 As novelas	44
1.3 Do diálogo ao silêncio	46
2 DA MODERNIDADE E SEUS SILÊNCIOS: PERCURSOS DIALÓGICOS	51
2.1 Dos excessos: negações e silêncios	65
2.2 O silêncio amoroso: os fracassos	96
3 DO TEMPO E SEUS SILÊNCIOS: PERCURSOS DA MEMÓRIA	125
3.1 Do silêncio político às políticas de silenciamento	136
3.2 Da velhice: memórias e silêncios	158
O SILÊNCIO INCESSANTE	179
REFERÊNCIAS	187

PERCURSOS DO SILÊNCIO

O interesse pela obra de Luiz Vilela decorreu no fim de minha graduação, em 2003, na Universidade Federal de Uberlândia - MG, da leitura de *Tremor de terra*¹. Os contos dessa coletânea, pelo contexto ficcional e estético, com narrativas de aparente simplicidade, me permitiram entender sutilezas e fissuras de condutas humanas a partir das subjetividades construídas em situações comezinhas, de um cotidiano que, paulatinamente, se mostrava torturante e não aprazível.

O contato com a referida obra me instigou à leitura de outros textos do autor e à elaboração de um projeto de mestrado. Porém, antes do desenvolvimento dessa pesquisa, o primeiro trabalho adveio da produção de um artigo para a conclusão do Curso de Especialização em Análise do Discurso – na mesma Universidade – em 2006, no qual desenvolvi uma leitura do apagamento das identidades do personagem Zé, do conto “O buraco”.

Ainda em 2006, ingressei no Programa de Mestrado em Letras, área de concentração em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia - MG, com o projeto intitulado *Humanismo e ironia nos contos de Luiz Vilela*, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Ivonete Santos Silva. O foco de minha dissertação – defendida e aprovada em 2008 – foi a leitura de alguns contos de Vilela com fundamento em teorias do existencialismo sartreano, com o objetivo de demonstrar o modo pelo qual as relações interpessoais se estabelecem, propiciando sentimentos de angústia e mal-estar nos personagens.

O viés existencialista guiou as análises a que me propus na dissertação de mestrado. Além disso, fiz um histórico da evolução do gênero conto, passando pelos elementos composicionais para então chegar às características dos contos de Vilela. Centrei minha perspectiva de análise na construção dos diálogos – elemento composicional considerado pela crítica literária como o mais forte de sua obra – a partir das relações entre os sujeitos narrativos.

As abordagens utilizadas para compreender o funcionamento dos diálogos possibilitaram a percepção de outro elemento que perpassa a obra de Vilela, o silêncio. E, imbuído da possibilidade de continuar pesquisando a obra do referido autor, elaborei um projeto de doutorado que foi apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa

¹ Primeira obra do autor, uma coletânea de contos lançada em 1967.

Catarina, Florianópolis - SC, para seleção em novembro de 2010. Aprovado, o projeto teve seu desenvolvimento iniciado em 2011, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Tânia Regina Oliveira Ramos, culminando nesta tese intitulada *Percursos do silêncio: as narrativas de Luiz Vilela*.

As leituras teóricas, entremeadas àquelas decorrentes da obra de Vilela, foram delineando o percurso a ser trilhado e um caminho de leitura se configurou: uma leitura textual de variadas formas de silêncio nas narrativas de Luiz Vilela. No intuito de compreender o modo como os silêncios emanam e constituem sua ficção, percebi que discussões acerca das relações entre os personagens se fariam imprescindíveis. Para tanto, com o objetivo de compreender esses sujeitos narrativos e as relações que se estabelecem entre eles, busquei teorias acerca da modernidade e do dialogismo de Mikhail Bakhtin. Encontrei, também, em teorias tangíveis ao campo da memória, o silêncio coadunado à noção de temporalidade histórica e ao âmbito do plano individual e corporal dos personagens pela velhice.

No primeiro capítulo – “Luiz Vilela: o autor, a obra” – desenvolvi um panorama da obra de Luiz Vilela, entremeando características de seus textos, sua biografia e aspectos de sua fortuna crítica. Procurei especialmente índices de leituras que também centrassem seu olhar crítico em representações da condição humana e da vida social, local de onde Luiz Vilela retira sua matéria ficcional. Desse barro, emolduram-se sujeitos esfacelados e desajustados, que se guiam pelo medo, pela angústia, pelo tédio, pelo mal-estar, pela insatisfação, entre outros sentimentos, ao se depararem com a necessidade de enfrentamento do mundo e de suas mazelas.

Em síntese, busquei mostrar que as narrativas de Vilela – alicerçadas em um cotidiano, por vezes, torturante e revelador da fragilidade humana – não mascaram, mas desnudam a realidade. É esse ambiente um dos fatores responsáveis por impelir a incompletude dos personagens frente a relações que se desconstroem ao mínimo sinal de desconforto, revelando desejos e comportamentos reprimidos, chegando ao leitor em pequenos flagrantes do dia a dia, destacando quão falha é a comunicação desses sujeitos, que passam a ser marcados, também, pelo silêncio.

Para tanto, esse foi o caminho que busquei percorrer, no propósito de evidenciar que as narrativas de Luiz Vilela são perpassadas por diferentes formas de silêncio. Intitulei o primeiro percurso transitado de “Da modernidade e seus silêncios: percursos dialógicos”, no qual me propus a salientar aspectos que caracterizam os sujeitos na modernidade. O objetivo desses apontamentos foi o de embasar e alicerçar as leituras

que seriam feitas dos personagens de Vilela, seres que, como já destaquei, sentem-se perdidos em meio ao caos diário, à deriva, sem ter onde ancorar, imersos em introspecções difusas, ante a instabilidade do mundo.

A obra *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*², de Marshall Berman, foi importante para a minha pesquisa ao destacar que o sujeito moderno vive uma vida de paradoxo e contradição, apresentando ilusória fixidez do real, aparentemente estável, mas que se esfacela em consequência dos anseios do dia a dia. Assim é o ambiente das narrativas de Vilela, uma representação do real particularizado pela instabilidade das relações interpessoais, quase sempre incompletas, pois a comunicação se mostra falha e, dessas lacunas formadas pela palavra, que não se sustenta, emanam silêncios que passam a significar os estados de espírito e a guiar o comportamento dos personagens.

Ressalto, assim, que o contato entre os sujeitos vão se liquefazendo e, além de criar silêncios, ocasionam, também, os sentimentos já apontados. Ditos e não ditos coadunam-se nos discursos que pouco a pouco se (des)constroem na inseparável similitude entre palavra e silêncio. O mal-estar causado por esse ambiente acaba por avultar o fato de o silêncio ser uma possibilidade de o indivíduo resgatar o valor da palavra, perdido em meio ao caos cotidiano.

A partir das teorias de Berman, fiz uma leitura da formação da modernidade e dos sujeitos que nela coabitam. De acordo com o filósofo estadunidense, na primeira fase – fim do século XVI ao fim do século XVIII – os sujeitos, apesar de estarem iniciando suas experiências na vida moderna, não conseguem identificar o que os atingiu; na segunda fase, decorrente da Revolução Francesa e suas repercussões, os indivíduos partilham o que é viver em uma era de revoluções; a terceira fase, século XX, corresponde à expansão do processo de modernização que passa a abarcar virtualmente todo o mundo. Cabe salientar que os séculos XVIII e XIX foram responsáveis pelo descentramento do sujeito, em virtude das mudanças ocorridas no campo social, econômico e político, com o advento da Revolução Industrial e das correntes científicas. Nesse ínterim, Charles Baudelaire foi de suma importância ao apresentar, por meio de seu ensaio *O pintor da vida moderna*³, as

² BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

³ BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

bases para a compreensão do sujeito contemporâneo, uma vez que suas considerações coadunam com as características desse indivíduo despersonalizado, fragmentado e caótico.

Após abordar as visões de Baudelaire, discuti sobre o início do século XX, principiando com as características das Vanguardas Europeias e do Modernismo, passando pelas Primeira e Segunda Guerras Mundiais, até chegar à década de 1960. As indicações de um sujeito fragmentado, múltiplo e esfacelado se evidenciam, estabelecendo uma crise de identidade nos sujeitos, como aponta David Harvey⁴, outro teórico utilizado para abarcar essas descrições acerca do homem contemporâneo.

Além de Harvey, escolhi algumas ideias desenvolvidas por Stuart Hall⁵ – sobre a mudança nas identidades – e por Zygmunt Bauman⁶ – também sobre identidade, mas principalmente acerca da modernidade, do sujeito e suas relações – como subsídios para as leituras a que me propus, haja vista terem guiado a visada a respeito dos silêncios que se instauram nos personagens de Vilela enquanto representações dos sujeitos contemporâneos e suas relações.

Para que eu pudesse observar essas correlações entre os sujeitos narrativos e compreender seus silêncios, busquei na teoria de Mikhail Bakhtin, mais precisamente no dialogismo, subsídios que me possibilitassem entender como se estruturam as relações às quais me referi. Logo, foi imprescindível ponderar sobre a correspondência estabelecida entre linguagem e sociedade, sobre a ideologia que nela encontra-se presente e sobre o fato de a palavra – consequentemente o silêncio também – ganhar sentido nos espaços socialmente organizados pelos sujeitos.

Fundamentado em textos como *Marxismo e filosofia da linguagem*⁷ e *Problemas da poética de Dostoiévski*⁸, de Mikhail

⁴ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

⁵ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

⁶ BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

⁷ BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

Bakhtin, e em apontamentos de Carlos Alberto Faraco⁹ e Cristovão Tezza¹⁰, entre outros, discorri acerca dos sentidos que a palavra adquire de acordo com o espaço social onde estão os sujeitos que dela se utilizam. Decorre, então, que a palavra – e aos poucos vou refletindo que também o silêncio, pois um depende do outro para a formação de sentidos – vai se revelando parte integrante de uma dada realidade, que reflete e refrata outras em virtude dos diálogos estabelecidos. Com isso, a linguagem se configura enquanto elemento dialógico, desde que duas ou mais vozes se choquem no processo de interação social.

Em sequência às teorias sobre o sujeito na contemporaneidade e o dialogismo bakhtiniano, passei à leitura do silêncio na obra de Luiz Vilela a partir de temáticas específicas. Em “Dos excessos: negações e silêncios”, primeiro tópico do capítulo dois – “Da modernidade e seus silêncios: percursos dialógicos” –, ressaltei que os sujeitos contemporâneos são constantemente obrigados a conviver com o excesso de informações, com a tecnicidade, com os ruídos advindos da vida moderna. Esse ambiente suscita o falso sentimento de completude e, quando o silêncio se faz presente, a angústia passa a permear a narrativa, pois os indivíduos não estarem habituados ao cessar dos ruídos que os cercam. E, pelo fato de o excesso de comunicação se caracterizar como um *fatalório* quase sempre sem sentido, o silêncio começa a ser visto com insatisfação, figurando enquanto vestígio de algo que poderia revelar a interioridade dos sujeitos.

Com propósito de analisar tais excessos, fiz a leitura dos romances *O inferno é aqui mesmo* e *Entre amigos* e da novela *Bóris e Dóris*, de Luiz Vilela, buscando compreender em que medida o exagero de linguagem gera negações e silêncios. O espaço do primeiro romance analisado – a cidade de São Paulo – é fundamental para entender o comportamento dos personagens, desajustados àquilo que a metrópole lhes impõe. Porém, ao contrário desses sujeitos, o protagonista é apresentado enquanto ser reflexivo, introspectivo, descrente e desiludido perante as incertezas do futuro que, segundo ele, nada de bom reserva aos indivíduos.

Já em *Entre amigos*, ressaltei os excessos que se estabelecem nos diálogos e comportamentos de um grupo de amigos de classe média de uma cidade do interior. Os discursos transitam entre o banal e a

⁹ FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo:** as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

¹⁰ TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

seriedade de alguns temas, porém, sempre retornando à mediocridade das discussões, que silenciam sentidos da vida, abafados pelos exageros de palavras; além de negarem sentimentos humanistas perdidos frente ao caos do mundo moderno representado nas opiniões dos personagens.

Por sua vez, em *Bóris e Dóris*, acentuei o quanto a vida dos personagens, representações da burguesia contemporânea, é marcada por expectativas silenciadas e pelo tédio ante o descomedimento cotidiano. Os diálogos entre os protagonistas se assemelham a um *tagarelar*, revelando o desajuste e a insatisfação de pessoas esvaziadas de sentido, que não se sentem aptas a lidar com as frustrações impostas pelo mundo, explicitando suas fraquezas. Os excessos se apresentam nos diálogos e expectativas; o que se nega é a decepção que silencia os anseios desfeitos.

Após tal abordagem, ainda no primeiro percurso, desenvolvi o segundo ponto: “O silêncio amoroso: os fracassos”, a fim de explicitar os silêncios e fracassos que perpassam as relações amorosas na contemporaneidade. Antes de teorizar sobre o amor e o silêncio, citei o conto “Uma namorada”, de *Tarde da noite*, para demonstrar o quanto um sujeito, representação do homem contemporâneo, se sente desconfortável em meio à possibilidade e, porque não, a obrigatoriedade de iniciar um relacionamento amoroso.

Em seguida, ressaltei um pouco da trajetória do amor na literatura ocidental, partindo do mito de *Tristão e Isolda*. Para esse percurso, o texto *O amor e o ocidente*¹¹, de Denis de Rougemont, foi significativo porque me possibilitou destacar o entrelaçamento entre amor e tristeza, amor e sofrimento, amor e irrealização e, por vezes, amor e morte – noções que marcam não só a literatura ocidental, mas também o dia a dia dos amantes na sociedade contemporânea –, além de distinguir amor e paixão. Os amantes, carregando a ilusão de um amor perfeito, platônico, ao se depararem com a realidade cotidiana, se frustram, por compreenderem e, por vezes, não aceitarem a finitude e as imperfeições advindas das relações amorosas.

Para essa abordagem do silêncio amoroso, a novela *Te amo sobre todas as coisas*, o romance *Graça* e alguns contos, foram relevantes por simbolizarem bons exemplos de como os sujeitos, ao atribuírem uma visão ilusória ao amor, se decepcionam quando sua real face paulatinamente se revela. Na novela, os questionamentos da personagem Edna acerca do término do relacionamento amoroso são representativos

¹¹ DE ROUGEMONT, Denis. **O amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988.

dessa conduta, pois ela não entende como o amor acaba de uma hora para outra. O que se verá são dois lados opostos, ela, calcada na ilusão do amor-paixão; ele, explicitando que assim como tudo um dia começa, também pode acabar.

Por outro lado, o romance *Graça* me possibilitou abordar a fugacidade dos relacionamentos na contemporaneidade, por tratar, entre outras questões, da instabilidade das uniões firmadas com pouca convivência. Para tanto, os personagens principais são expressões dos relacionamentos modernos, com trama centrada no momento em que se conhecem, nas adversidades e alegrias cotidianas – quando passam a viver juntos – e no término da relação. Aliam-se a isso, em virtude dos discursos construídos, fracassos e silêncios, a partir de um narrador irônico e egocêntrico e de uma mulher que, apesar de buscar estabilidade na vida a dois, não abdica do direito de ir embora e terminar o relacionamento. Outro aspecto que caracteriza a obra é o erotismo, com relatos de relações sexuais, fetiches e desejos.

No segundo percurso, que denominei “Do tempo e seus silêncios: percursos da memória”, busquei, apoiado em teorias tangíveis à memória, abarcar dois tempos diferenciados e os silêncios que neles se abatem. O primeiro foi o tempo histórico, o momento da ditadura militar no Brasil – 1964-1985 –, o segundo, o tempo da velhice, apoiado em um entendimento da memória e seus desdobramentos. Observei que a memória é uma propriedade capaz de conservar e evocar, entre vários outros, elementos históricos, políticos, sociais, culturais e religiosos, além de transitar entre a individualidade e a coletividade.

As explanações de Jacques Le Goff, em *Memória e História*¹², foram importantes ao passo que explicitaram as várias nuances da memória, desde as sociedades primitivas até a contemporaneidade. Outro teórico fundamental foi Maurice Halbwachs, com a obra *A memória coletiva*¹³, da qual pude depreender as distinções entre a memória individual – manifestações conscientes e inconscientes – e a memória coletiva, que se reporta a um grupo, uma vez que os sujeitos estão constantemente imersos em relações interpessoais. Ademais, é o contato entre os vários indivíduos em uma sociedade e a identificação com determinado grupo que aponta o entrecruzamento entre memória individual e coletiva. Retomei, também, as ideias de Santo Agostinho

¹² LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

¹³ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

em suas *Confissões*¹⁴, obra em que o filósofo destaca os sentidos como sendo os responsáveis tanto por aquilo que a memória é capaz de reter, quanto por aquilo que é possível resgatar, tudo a partir de imagens que vão surgindo a seu tempo, pois são as experiências que suscitam sensações e fazem com que as imagens se armazenem, adquirindo valor subjetivo.

A título de exemplificação da afinidade entre memória individual e memória coletiva, citei a obra *Ruídos da memória*¹⁵, de Marina Maluf, destacando o tempo da memória e as características dos sujeitos diante dela a partir de livros e relatos de memórias de duas mulheres. Outra perspectiva abarcada foi a da interdisciplinaridade capaz de ocorrer entre memória e outras áreas do conhecimento, como a psicologia, em que mencionei os textos *A mente e a memória: um pequeno livro sobre uma vasta memória*¹⁶, de Aleksandr Ramanovich Luria e *O homem que confundiu sua mulher com o chapéu*¹⁷, de Oliver Sacks. E, ainda sobre essa relação entre memória e outras áreas do saber, destaquei os estudos de Georges Poulet, *O espaço proustiano*¹⁸, em que o autor apresenta questões relativas à memória ao analisar o espaço das narrativas de Marcel Proust, e Júlio César Pimentel Pinto, com uma abordagem de memórias na obra de Jorge Luís Borges, em *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges*¹⁹.

Tendo como referência o romance *Os novos*, no segundo percurso desta tese, desenvolvi leituras pautadas nos silêncios que resultam de regimes políticos repressores, como o foi a ditadura militar no Brasil. Nesse sentido, o item “Do silêncio político às políticas de silenciamento” destaca o pensamento e o comportamento de um grupo de jovens – às vezes lutando por liberdade, outras se conformando com a situação vigente – que viveu em meio a esse tipo de política silenciadora, na qual “a palavra é o único antídoto para as múltiplas formas de totalitarismo que procuram reduzir a sociedade ao silêncio,

¹⁴ AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

¹⁵ MALUF, Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.

¹⁶ LURIA, Aleksandr Ramanovich. **A mente e a memória** – um pequeno livro sobre uma vasta memória. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹⁷ SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com o chapéu**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

¹⁸ POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

¹⁹ PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges**. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 1998.

para impor uma mão de ferro sobre a circulação coletiva do sentido, neutralizando qualquer pensamento”²⁰. Neste sentido, foram fundamentais as teorias desenvolvidas por Walter Benjamin sobre o conceito de história.

Ressalto que, antes de iniciar as leituras do silêncio nesse ponto da tese, considere pertinente buscar em Walter Benjamin, de forma específica em suas teses sobre o conceito de história, alguns subsídios que pudessem alicerçar minha visão sobre esse momento da história recente do Brasil, uma vez que os posicionamentos do filósofo alemão coadunarem com a necessidade de não esquecimento – silenciamento – e revisitação à história e à memória daqueles que por motivos diversos foram relegados aos porões do esquecimento histórico, ou seja, foram silenciados.

Partindo de tal mirada, acentuei que no romance *Os novos* as referências a respeito desse período ditatorial são claras. Sobrelevam-se as atitudes de ambos os lados, dos ditadores e de grupos sociais, especificamente de estudantes e professores universitários. A narrativa, centrada em um grupo de jovens autodenominados “Os novos”, abrange questões como: invasões de universidades por parte dos militares, greves dos estudantes em prol da soltura de amigos presos, discussões acaloradas sobre a postura que deveriam ter frente à ditadura, além de constantes referências ao fazer literário. Nesse sentido, procurei compreender como se instauram os silêncios em meio a esse ambiente de autoritarismo.

Por fim, aliei memória e silêncio ao tema da velhice no último tópico desta tese, nomeado “Da velhice: memórias e silêncios”. Para o desenvolvimento dessas questões, fixei-me na leitura de contos, frisando que Vilela, ao tratar do assunto, o faz de modo a demonstrar que esse momento da vida também é marcado pelas mazelas do cotidiano. Nesse ínterim, assinalam-se indiferenças, contradições, impaciência, crueldade, solidão, morte, abandono, saudade, entre outras questões, em meio a silêncios e memórias de netos, avôs, avós, mães, pai e filhos.

Os pressupostos de Georges de Minois, *História da velhice no ocidente*²¹, Carmem Lucia Tindó Secco, *Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira*²², entre outros teóricos e

²⁰ LE BRETON, 1997, p. 16.

²¹ MINOIS, Georges. **História da velhice no ocidente**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editora Teorema, 1999.

²² SECCO, Carmem Lucia Tindó. **Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira**. Rio de Janeiro, Graphia, 1994.

estudos, foram fundamentais para embasar as leituras desse item. Os contos abordados trazem à luz personagens assolados pela certeza da morte e pelo silêncio instalado nas relações que vão se desfazendo por causa da idade e do desinteresse que esta gera na maioria dos sujeitos mais novos.

Portanto, pretendi mostrar nessa apresentação de minha tese os percursos do silêncio na ficção de Luiz Vilela, procurando comprovar indícios de variadas formas de silêncio em suas narrativas. Dessa maneira, o trajeto percorrido se deu a partir da abordagem do silêncio aliado a questões relativas ao sujeito na contemporaneidade, ao dialogismo e ao tema da memória, a partir da observação dos personagens e de como se configuravam suas relações nas narrativas.

1 LUIZ VILELA: O AUTOR, A OBRA, DO DIÁLOGO AO SILÊNCIO

1.1 O autor

Luiz Vilela é um dos mais emblemáticos escritores de ficção da literatura brasileira contemporânea, com escrita madura e representativa dos problemas humanos, desde o lançamento de seu primeiro livro, *Tremor de terra*, de 1967. Sua obra, aparentemente simples, abarca temas cotidianos que, de início, nada têm de elevados, fazendo o leitor desavisado incorrer no erro de pensar a narrativa apenas enquanto texto que reflete situações quase sempre comezinhas, por vezes, no limiar da banalidade, mas que, a partir de uma leitura atenta, revela personagens imersos em introspecções amargas e impositoras de forte sensação de angústia em face do mundo.

Em *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*²³, Wania de Sousa Majadas afirma que

[...] fazendo uma releitura mais atenta da obra de Luiz Vilela, percebemos a presença de temas e personagens que nos remetem à singeleza das lembranças da infância, das cidadezinhas do interior, dos telhados antigos, dos velhos casarões, das tias, das avós, dos pais, dos animais de estimação. No entrelaçamento das vidas, detectamos as tradições familiares, as imposições do ensino religioso e, sobretudo, o sofrimento humano. E, assim, a compaixão, principalmente pelos velhos, pelas crianças, pelos humildes, fica latente em todas as páginas, através de uma linguagem que nunca perde o senso da medida, mesmo quando, resvala pelos caminhos da irreverência.²⁴

²³ Esse texto foi a dissertação de mestrado defendida pela autora na Universidade Federal de Goiás, posteriormente reformulado para publicação, mas mantendo a linha de pensamento e traços originais defendidos por Wania de Sousa Majadas.

²⁴ MAJADAS, Wania de Sousa. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. Uberlândia: Rauer Livros, 2000. p. 20-21.

Os sentimentos, provenientes do contato com o mundo e com outros personagens, fazem emergir rumações ácidas acerca da condição humana e de experiências interpessoais, possibilitando que as temáticas abordadas em suas obras suscitem questionamentos concernentes às relações humanas e à existência. Com isso, no que tange aos sujeitos narrativos, há certa indisposição e fragilidade no enfrentamento do conturbado cotidiano que os afeta gradativamente, esfacelando o dia a dia que se dissolve ante a perda de sentido da vida.

Vejo, então, a instauração de um espaço quase insólito, no qual os personagens são obrigados a efetuar certas escolhas nada agradáveis no tocante ao que fazer de si, levando-os, por vezes, a se sentirem como uns “quase-nada” em meio à inconsistência das relações ali delineadas. Desencadeia-se, logo, uma incompletude dilacerante que atormenta e coloca os sujeitos em processo de questionamento de si, do outro e do mundo, infligindo intenso estado de tensão devido à instabilidade do ambiente onde figuram. Há, também, inúmeros sentimentos contraditórios minando a comunicação que, paulatinamente, torna-se elemento precário e marcado pelo silêncio.

Pensando em tais apontamentos, faço aqui uma pausa nas elucidações de temas característicos à obra do autor para apresentar sua trajetória literária, uma vez ter sido oportuno pensar algumas questões biográficas para, em seguida, desenvolver outros elementos pertinentes a melhor compreensão do que pretendo nesta tese: apontar leituras possíveis de narrativas de Luiz Vilela, apresentando formas de silêncio que delas emanam e as constituem, pautando-me em concepções teóricas acerca da modernidade, do dialogismo bakhtiniano e da memória.

Mineiro de Ituiutaba, Luiz Vilela nasceu em 31 de dezembro de 1942, sétimo e último filho de um engenheiro agrônomo e de uma professora. Foi criado em uma família em que todos liam bastante e em uma casa onde “havia livros por toda parte”, como aponta o próprio Vilela em entrevista a Edla van Steen para a revista *Viver & Escrever*. Com isso, era natural que houvesse, então, certo interesse pelos livros, pois, segundo o autor²⁵, “isso tudo para mim foi muito importante, porque desde muito cedo tive contato com o mundo dos livros e com

²⁵ A citação foi retirada de uma entrevista dada por Vilela ao Cândido, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, em 2012, para o projeto “Um escritor na biblioteca”, com mediação de Miguel Sanches Neto.

tudo que os livros significavam, em tempo de formação, de prazer de ler.²⁶”

Serviu-me como fonte, para discorrer acerca dessas questões biográficas, algumas entrevistas em que Vilela relata, entre outras questões, que o interesse pelos livros foi crescendo e, influenciado pelas histórias, aos 13 anos, sente vontade de, assim como os autores lidos, também escrever, passando a publicar seus escritos em um jornal de estudantes e, posteriormente, em um jornal de sua cidade. O autor afirma sobre esse momento:

fiquei tão empolgado com aquilo, que continuei escrevendo, escrevendo e não parei nunca mais. Costumo dizer que não tirei férias da literatura, dos 13 anos até agora, os 69 anos. Nunca parei de escrever.²⁷

Aos 15 anos foi para Belo Horizonte, onde fez o curso clássico. Mesmo morando na capital mineira, enviava, semanalmente, uma crônica para o jornal *Folha de Ituiutaba*. Formou-se em Filosofia, pela Universidade de Minas Gerais (UMG), atual Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras. Nos tempos de faculdade publicou contos na “página dos novos” do Suplemento Dominical do *Estado de Minas*. Além disso, ganhou, por duas vezes, um concurso de contos do *Correio de Minas*.

Em contato com os novos e com outros escritores, e na falta de um lugar no qual pudessem publicar, eles se reúnem, criam e custeiam uma revista de contos, *Estória*, e um jornal literário, *Texto*. As publicações feitas, na ainda provinciana capital mineira, não apenas ganham destaque nacional como obtêm repercussão no exterior. Nos Estados Unidos, por exemplo, a *Small Press Review*, descreveu *Estória* como a melhor revista do continente sul-americano.

Como possuía muitos contos escritos e publicados, em 1967, Vilela decide publicar seu próprio livro. Reúne, então, os contos em dois volumes e envia o primeiro para diversas editoras que recusam a publicação. Enquanto isso, resolve publicar por conta própria o segundo volume, na medida em que o primeiro era apresentado a outras editoras.

²⁶ VILELA, Luiz. **Um escritor na biblioteca:** Luiz Vilela. Curitiba: Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, n. 16, p. 5 – 9, nov. 2012. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto. p.05.

²⁷ *Ibid.*, p. 05.

Poucos dias antes do livro estar pronto, fica sabendo de um concurso que iria ocorrer em Brasília e solicita alguns exemplares para serem enviados. Disputando com 250 escritores, entre eles vários nomes já conhecidos na Literatura Brasileira, como José Geraldo Vieira, José Condé, Mário Palmério, Osman Lins, entre outros, Vilela ganha o Prêmio Nacional de Ficção, considerado o maior prêmio literário do Brasil na época. E, nesse ambiente vem à tona *Tremor de terra*, coletânea de vinte contos que causa alvoroço na crítica. Após a publicação da primeira edição de *Tremor de terra*, a obra foi reeditada por uma editora do Rio de Janeiro e Vilela passou a ser conhecido em todo o Brasil, sendo, inclusive, considerado a revelação literária do ano²⁸.

Após *Tremor de terra*, notam-se novas coletâneas de contos: em 1968²⁹, *No bar*; em 1970, *Tarde da noite*³⁰. Além de contos, em 1971, é publicado seu primeiro romance, *Os Novos*. Em 1973, é lançado *O fim de tudo*³¹ e, em 1979, *Lindas pernas*, também coletânea de contos. Ainda no ano de 1979, há o lançamento de um novo romance, *O inferno é aqui mesmo* e de uma novela, *O choro no travesseiro. Entre amigos* – romance – sai em 1983; *Graça* – romance – em 1989; *Te amo sobre todas as coisas* – novela – em 1994; *A cabeça* – contos – em 2002; *Bóris e Dóris* – novela –, em 2006; *Perdição* – romance –, em 2011; e *Você verá* – contos – em 2013.

Entre os anos de 1978 e 2005 são publicadas, por diversas editoras, onze antologias de contos, dentre as quais *Os melhores contos de Luiz Vilela*, em cuja apresentação, intitulada “Música de câmara”, Wilson Martins aponta:

²⁸ Vilela foi elogiado por críticos, como Antonio Candido, por historiadores, como Nelson Werneck Sodré, pelo biógrafo Raimundo Magalhães Júnior e por outros nomes da crítica literária e do jornalismo brasileiro.

²⁹ Em 1968 Vilela mudou-se para a capital paulista para trabalhar como redator e repórter no Jornal da tarde. Além disso, no final desse mesmo ano, recebe o convite para participar de um programa internacional de escritores, o International Writing Program, em Iowa City, Iowa, Estados Unidos, onde morou por nove meses e concluiu seu primeiro romance, *Os novos*.

³⁰ Dos 25 contos desta obra, três foram premiados no I Concurso Nacional de Contos do Paraná e outros três no II Concurso de Contos do Paraná. Nesse concurso, Antonio Candido, um dos jurados, fez o seguinte comentário: “A sua força está no diálogo e, também, na absoluta pureza de sua linguagem.”

³¹ Recebeu por essa obra o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, como o melhor livro de contos do ano.

[...] na literatura brasileira do século XX, a arte de Luiz Vilela extrai a sua autenticidade e grandeza estética das mesmas fontes de onde Maupassant extraía as suas na literatura francesa do século XIX, isto é, a vida social nos seus aspectos característicos, a diversidade psicológica, o sistema de valores. Não se trata, bem entendido, da ficção de costumes; trata-se da imagem do homem em cada momento dado³².

Além de publicações no exterior³³, o escritor mineiro teve ainda algumas de suas produções adaptadas para o cinema, teatro e televisão. Seus contos figuram em inúmeras antologias, nacionais e estrangeiras. Em 2000, o conto “Fazendo a barba” foi incluído na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* e, finalmente, na atualidade, Vilela é alvo de constantes estudos de natureza acadêmica, no Brasil e no exterior.

O que percebo ao longo de sua vasta produção narrativa, além das questões já suscitadas no início desse capítulo e fazendo um paralelo às mesmas, é uma narrativa preocupada e representativa do mundo contemporâneo. Há intenso pessimismo e ironia quanto a esse mundo, onde se encontram desesperança, dor e silêncios, pois, segundo José Castello, “a realidade, nas mãos hábeis de Vilela, é feita de uma matéria inconstante, que está sempre a transfigurar e a tomar formas surpreendentes³⁴” e onde, apesar de todas essas mazelas, se destaca um profundo humanismo, uma vez que “nas histórias de Vilela a realidade surge cheia de inversões bruscas e de destinos inesperados. É preciso estar atento para ler a realidade nas entrelinhas, ou a verdade nos escapa³⁵”.

Em meio à turbulenta e complexa tentativa de entendimento e inserção do/no mundo, os personagens e suas identidades passam por intenso processo de despersonalização. Decorre disso, sujeitos desestabilizados, prenes de indefinições e impermanências responsáveis por retirar as bases que davam aos indivíduos

³² MARTINS, Wilson. “Música de Câmara”, in. **Os melhores contos de Luiz Vilela**. São Paulo: Global, 1988; 3. ed., São Paulo, Global, 2001. p. 07.

³³ As obras de Luiz Vilela foram traduzidas para diversas línguas – Alemão, Espanhol, Tcheco, Italiano, Inglês, Japonês, Polonês e Francês.

³⁴ CASTELLO, José. **As inconstâncias do mundo**. O Globo, Rio de Janeiro, 11 Jan. 2014.

³⁵ Ibid.

referencialidade necessária à convivência social. Nesse decurso, observa-se o mundo fragmentado e a existência individual esfacelada por sucessões de episódios fragilmente interligados, podendo romper-se a qualquer momento, delineando, assim, indivíduos desajustados, cujas identidades flutuam no ar, algumas escolhidas pelos sujeitos outras à sua mercê.

Observe, então, que as identidades dos personagens são incessantemente (re)construídas e (re)inventadas, desenhando uma luta permanente em sua defesa, para que os mesmos possam ilusoriamente serem protegidos. Emanada, portanto, uma condição provisória das identidades, derivada do parco estabelecimento de relações humanas, vazias ou esvaziadas de significados. Nesse ínterim, a linguagem vai cedendo lugar ao silêncio e ambos não representam mais a incansável busca de entendimento entre o eu e o mundo, mas, sim, a procura de conhecimento de si, algo inalcançável, resultando em um sentimento de insatisfação e pessimismo. É baseado em tais questões que passo a leituras pontuais acerca de suas narrativas, perpassando as coletâneas de contos, os romances e as novelas para que em capítulos posteriores as leituras de sua obra se façam de forma articulada às teorias a serem apresentadas.

1.2 A obra

1.2.1 Os contos

Apesar de o conto ser, sem sombra de dúvida, o tipo de narrativa mais reconhecida, destacada, elogiada e estudada pela maioria dos críticos de Luiz Vilela, toda sua obra, aqui incluo novelas e romances, é permeada pelo medo da solidão, pela falta de comunicação que, a partir do diálogo e das introspecções desvela múltiplos silêncios, pela linguagem simples, pelos contrapontos entre passado e presente, juventude e velhice. Na perspectiva de Duílio Gomes,

[...] as complexidades da relação homem-homem são dissecadas por Luiz Vilela ora sob o enfoque da ironia sutil de uma linguagem propositadamente desativada e coloquial, ora

através da análise aguda apoiada pela linguagem de dicção mais contundente a anti-convencional.³⁶

Além disso, bem-estar e desconforto, apesar de representarem sensações basicamente contraditórias, estão separadas por uma linha tênue que pode ser facilmente rompida a partir do mais simples e despreocupado contato interpessoal. As consequências advindas de tal fato podem ser inúmeras: angústia, tédio, um profundo mal-estar, alegria, (in)satisfação perene diante do mundo, entre tantas outras impressões que delineiam características imprescindíveis para a estruturação e compreensão das narrativas de Vilela.

As relações entre os personagens são balizadas pelas impressões de insuficiência e de incompletude, fazendo com que os sujeitos se percebam inacabados e imperfeitos, gerando a angústia tão característica de suas narrativas, pois o indivíduo se vê impossibilitado de compreender melhor sua fugidia essência. Há, então, a insatisfação perante aquilo que se pode ser e o que é, pelo fato de os personagens, em contato com outros seres, reprimirem desejos e aspirações, não se vendo mais capazes de concretizar seus anseios e, por consequência, se frustrando.

No conto “Ninguém”, de *Tremor de terra*³⁷, por exemplo³⁸, uma angústia latente se apresenta com nitidez na fala do narrador, que se vê mergulhado em ambiente de silêncio e solidão:

Busquei no silêncio da copa algum inseto, mas eles já haviam todos adormecido para a manhã de domingo. Então eu falei em voz alta. Precisava ouvir alguma coisa e falei em voz alta. Foi só uma frase banal. Se houvesse alguém por perto, diria que eu estava ficando doido. Eu sorria. Mas não havia ninguém. Eu podia dizer o que quisesse. Não havia ninguém para me ouvir. Eu podia rolar no chão, ficar nu, arrancar os cabelos, gemer, chorar, soluçar, perder a fala. Não havia ninguém

³⁶ GOMES, Duílio. Arquivo. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, n. 28, p. 12-13, ago. 1997. p. 12.

³⁷ Livro com 20 contos.

³⁸ Passo aqui a algumas observações das narrativas de Luiz Vilela no fito de demonstrar como tais características se apresentam, além de fazer um breve histórico de tais narrativas, sem o intuito de me aprofundar nas mesmas, uma vez que isso será feito em capítulos posteriores.

para me ver. Ninguém para me ouvir. Não havia ninguém. Eu podia até morrer.³⁹

Percebo que, mesmo diante de situações de ilusória felicidade, há claros indícios de insatisfação em face de si e do mundo, onde nem sempre as experiências dos sujeitos são agradáveis, em decorrência das diferentes escolhas que devem fazer em seu cotidiano. Nessa perspectiva, Carlos Jorge Appel destaca que em *Tremor de terra*

[...] todas as histórias recebem um sopro de insatisfação, desde a linguagem descongestionada de costumeiras bugigangas literárias, até às tomadas de cenas de uma realidade que, para ser vivida, deve ser enfrentada com um olhar novo, desabusado, cheio de imaginação e confiança no seu destino.⁴⁰

Insatisfação e ilusória felicidade são observadas, também, no irônico e quase mórbido “Deus sabe o que faz”. O narrador relata a vida de um cego que consegue superar a deficiência e se tornar reconhecido violonista, diferente do irmão que vivia bêbado e aos vinte anos cometeu um crime e foi preso e da irmã que já nova começou a se prostituir e foi definhando aos poucos. Em meio aos acontecimentos, é marcante e pontual a presença da expressão “Deus sabe o que faz”, sempre antes ou depois de alguma decepção. Misturam-se aos momentos de felicidade do cego as desilusões: ele ganha dinheiro com seu dom de tocar violão, mas o seu empresário o rouba; ele se casa com uma moça linda, mas seu irmão é solto da cadeia e não tendo para onde ir, vai morar com eles, se apaixona pela moça e, “o cego tocava na maior altura para não ouvir o beijo dos dois na sala – até que as cordas rebentaram, até que ele rebentou o ouvido com um tiro⁴¹”.

Tanto em *Tremor de terra*, quanto nas outras obras de Vilela, “a fragilidade humana esbofetia sua sensibilidade que, dobrando-se sobre ela própria – sufoca de angústia e náusea⁴²”. Logo, são latentes os estados de degradação da linguagem em consonância com a decadência

³⁹ VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 121.

⁴⁰ APPEL, Carlos Jorge. **Tremor de terra**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 3, n. 104, p. 4, ago. 1968.

⁴¹ VILELA, 2003, p. 96.

⁴² ANDRADE, Euclides Marques. **Tremor de terra**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 3, n. 76, p. 9, jun. 1968.

da credulidade em si e em suas potencialidades que pouco a pouco se esfacelam, deixando os sujeitos à mercê dos outros personagens. Com isso, é fato que a arte de Vilela não possui obviedade, “surpreendendo pelas soluções encontradas, pela linguagem sintética capaz de desenhar em curto espaço de tempo o contorno geral da história, sem menosprezar as sutilezas de certos detalhes mínimos mais importantes⁴³”, como relata Appel.

Os sentimentos e as sensações características da ficção de Vilela perpassam todas as faixas etárias, adultos – como apontei acima em *Tremor de terra* – infância e velhice. No segundo livro do autor, *No bar*, há a predominância de temas que remetem a momentos da infância, porém, esse momento da vida dos personagens, ao contrário do que se costuma abordar, não apresenta nenhuma leveza quanto aos temas. Aborrecimentos, desgostos, angústias, tristezas, medos, irrealizações, frustrações, nada é poupado, fazendo com que esses jovens passem pelas mesmas intempéries que personagens de outra idade. Edgard Pereira Reis destaca que Vilela

[...] transporta-se para um espaço vital de tranquilidade: a infância. Essa imersão na infância se faz de modo novo em nossa tradição literária. Aqui infância não é o tempo cor-de-rosa, que aparece em contos de fada ou em alguns autores de memórias. É uma visão real da infância, tempo do medo ante as coisas, de descobertas das frustrações do mundo adulto, as crianças sendo envolvidas pelas anormalidades dos grandes (“Olhos verdes”, “Eu estava ali deitado”). Na maioria dos contos, a infância é desmistificada em sua essência de ingenuidade, de inocência (“Dez anos”, “Triste”) – o autor mostrando a pequena maldade das crianças, manifestada no espírito de aventura – a grande mensagem positiva dessa primeira fase da vida.⁴⁴

Em “Circo”, por exemplo, a animação de uma criança, pela chegada do circo na cidade, dá lugar à frustração pelo não cumprimento da promessa, de levá-lo ao espetáculo, feita pelo pai. O ritmo da

⁴³ APPEL, 1968, p. 4.

⁴⁴ PEREIRA, Edgard. **A outra infância de Vilela**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 4, n. 171, p. 8, dez., 1969.

narrativa é ágil, típico do modo de falar das crianças quando em um momento de euforia, como aquele narrado pelo narrador-personagem em sua infância. Há extrema empolgação por tudo aquilo que o circo apresenta, palhaços, leão, elefante, entre outras atrações e, durante o almoço, o pai pergunta ao filho se ele quer ir sábado ao circo, a resposta é imediata e positiva. Porém, a alegria vai cedendo lugar para a decepção, pois o pai esquece o compromisso assumido por causa de problemas enfrentados em seu comércio. A quebra de expectativas novamente se concretiza e o que antes era uma possibilidade de realização positiva se desfaz ante os problemas do mundo adulto, gerando enorme angústia, pois, segundo Lauro Junkes, “a própria criança já começa a ser vitimada por essa sociedade agressiva e desumana, que de tudo e de todos se serve para alcançar seus objetivos⁴⁵”.

Além dos contos referentes à infância, em *No bar*, vale observar que o conto “Amanhã eu volto” apresenta as mesmas sensações e sentimentos já expostos, porém, a partir da visão de uma avó de 90 anos recebendo, inesperadamente, o neto. Visita marcada pelos sentimentos de ausência, abandono, rejeição e espera da morte, assim como em “Luz sobre a porta”, de *Tarde da noite*, terceiro livro de contos de Vilela. Narrativa também exemplar no que tange à brutalidade com que os valores essenciais, humanos, vão-se rompendo e, com eles, o respeito pelo outro. Como consequência desse processo de degradação das relações humanas, o indivíduo perde todos os referenciais que, em primeira e última instância, tornaria a convivência, em sociedade, suportável.

Destaco, então, a constante presença de um clima de violência, não no sentido físico, mas uma violência psicológica desencadeada pelas relações não vividas como desejado pelos personagens, levando-os a um cansaço latente que mina, pouco a pouco, o desejo de comunicação, impondo aos sujeitos o silenciamento. Aliado a esse aspecto, penso que emergem outras questões, para isso, retomo palavras de Maria Cristina Agostinho:

A solidão em todos os seus aspectos, o amor, a descrença, a nostalgia, a incapacidade de comunicação, a intolerância, a frustração, o desejo de subir na vida, são emoções vivas que palpitam

⁴⁵ JUNKES, Lauro. **Tarde da noite**: a ficção do real. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 15, n. 797, p. 5, jan. 1982.

em “Luz sobre a porta”, “Amor”, “O suicida”, “Os sobreviventes”, “Preocupações de uma velhinha”, “Felicidade”, “Ousadia”, etc., e que nos dão um retrato fiel da precariedade da condição humana.⁴⁶

Ainda sobre *Tarde da noite*, Lauro Junkes destaca que

Não busca o autor situações idealizadas, dramas excepcionais ou universalismos abstratos. Seu assunto, sua fonte, sua preocupação é o homem aqui e agora, marcado pela vida, confinado entre suas aspirações, ainda que pequenas, e as opressivas condições do viver social circundante. O humano e o poético tentam sobreviver com muita dificuldade, em meio ao realismo, ao natural nivelamento que a sociedade impõe a todos.⁴⁷

É notório, a partir dos exemplos dados e dos apontamentos feitos, que não há em Vilela nenhum tipo de mascaramento da realidade, e sim o desnudamento do cotidiano moderno, quase sempre desumano, massacrante, intolerante, agressivo, fugaz, que despersonaliza os sujeitos. Tais elementos, entre outros, também serão encontrados em todos os outros livros de contos do autor, como em *O fim de tudo*, a partir do qual Robert Herron afirma que

É possível classificar a maioria dos contos de *O fim de tudo* segundo a sua relação com a palavra *fim* da seguinte maneira:

1. Os estragos, as perdas causadas pela civilização moderna.
2. O fim do amor, sempre destinado a não perdurar no tempo.
3. O fim da vida ou da vida normal, com a seguinte subdivisão temática: morte, velhice e loucura.
4. A perda da inocência e a decepção.⁴⁸

⁴⁶ AGOSTINHO, Maria Cristina. **Tarde da noite**. Minas Gerais, Suplemento Literário, V. 19, n. 938, p. 10, set. 1984.

⁴⁷ JUNKES, 1982, p. 5.

⁴⁸ HERRON, Robert D. **O fim de tudo de Luiz Vilela**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 10, n. 462, p. 4-5, jul. 1975.

Por sua vez, seguindo essa já intrínseca característica narrativa, em 1979 é lançado *Lindas pernas*, sobre o qual Rauer Ribeiro Rodrigues⁴⁹, retomando palavras de Ubiratan Machado destaca⁵⁰, delineando tais questões:

Na recepção ao *Lindas pernas*, Ubiratan Machado [1979?] volta à questão do diálogo, e pondera que em Vilela há um depuramento da oralidade transfigurada em literatura que faz com que cada personagem, seja o garotão, seja o ex-jogador de futebol, seja o fazendeiro, cada um se expresse exatamente ao seu modo e da sua forma mais essencial, “mas cada um o seu essencial” (grifo do autor). Machado avalia que Vilela “supera o perigo de cair no maneirismo, no mimetismo de si mesmo”, renovando-se, ampliando seu domínio da técnica do conto, depurando a linguagem e aguçando “a sua intuição para as grandes mazelas e as pequenas grandezas humanas, escondidas sob a indiferença da realidade de cada dia.” Por fim, considera também que o contista chegou “àquele ponto em que o artista, testemunha do seu tempo, retrata também, de forma exemplar, o homem eterno, igual em todas as latitudes e épocas.”⁵¹

Após *Lindas pernas*, são lançadas diversas coletâneas de contos, porém, somente em 2002 seria publicado um livro de contos inéditos, *A cabeça*. Apesar desse hiato, Vilela mostrou-se atual, com prosa fluida e temas que não fogem à essência de seus textos, quase sempre tratando das questões humanas e suas mazelas em meio ao mundo contemporâneo. Mesclam-se, mais uma vez, apenas para citar algumas

⁴⁹ A citação foi retirada da tese de doutorado de Rauer Ribeiro Rodrigues, defendida em 2006, sob o título de **Faces do conto de Luiz Vilela**, no Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara. p. 33.

⁵⁰ Este artigo de Ubiratan Machado não possui referências precisas por ter sido extraído de um recorte de jornal.

⁵¹ RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2 volumes. 560 f. Tese (Doutorado - Estudos Literários) - Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, São Paulo, 2006. p. 33.

características, leveza e profundidade, o real e o insólito, além da constante e inegável força do diálogo. Ademais, merecem destaque os temas da sexualidade, como em “Suzy”, “Freiras em férias” e “Calor”; as abordagens sociais, como em “Luxo”, “Más notícias” e “Rua da amargura”; no conto título, “A cabeça”, demarcado por imensa crueldade nos comentários absurdos de pessoas que em um domingo pela manhã se deparam com uma cabeça de mulher jogada no meio da rua, o insólito se faz presente. Seguem-se a esses, contos com abordagens diferentes, porém, não menos reveladores do cotidiano que delinea a obra do autor mineiro.

Ainda sobre a produção contística de Vilela, em 2013 vem à cena *Você verá*, composto por onze contos que em nenhum momento desvirtuam a constante das narrativas do autor mineiro, o fino trato do humano. Sobre essa obra, José Castello, em artigo intitulado “A inconstância do mundo”, afirma que

[...] o mundo humano é maleável e cheio de surpresas. Muitos golpes são desferidos em suas brechas. Muito do que parece ser não é. A duplicidade traiçoeira da existência – que é cheia de sustos e de bruscas revelações – é o tema central de *Você verá*⁵².

Vale ainda destacar que em 7 de julho de 2014 a Academia Brasileira de Letras conferiu o prêmio Machado de Assis, o principal da instituição, para *Você verá* como o melhor livro de ficção lançado no Brasil em 2013.

1.2.2 Os romances

Dando sequência a essa visada na obra do autor em questão, deixo momentaneamente a explanação acerca dos contos e passo a destacar – sem o intuito aqui de uma leitura mais pontual, pois farei isso em momento oportuno – Luiz Vilela romancista, que tem sua estreia em 1971 com *Os novos*, obra que causou controvérsias na crítica da época. Porém, para melhor compreensão de tais diversidades de recepção, faço breve resenha de seu enredo.

⁵² CASTELLO, 2014, s/p.

O espaço é Belo Horizonte e muitos críticos afirmam que *Os novos* está muito próximo a experiências vivenciadas por Vilela. O romance tem como destaque um jovem grupo de amigos que possuem forte desejo de escrever uma obra literária que os tire do anonimato. Aliada a essa ambição, está a desesperança da não concretização do desejo de serem escritores profissionais, impondo a eles a necessidade de assumirem profissões na área de jornalismo, trabalhos em bancos ou a atuação como professores. O romance ambienta-se no contexto da ditadura militar, destacando muitos dos problemas enfrentados pelos intelectuais da época, principalmente aqueles relacionados ao medo da repressão.

No decorrer de um ano, os sonhos, as (des)ilusões, as angústias, as alegrias e os insucessos vão ganhando forma e desnudando os personagens nas suas configurações originais. Os personagens desse romance buscam o início de uma vida literária a partir da criação de uma revista, *Literatura*. Enquanto uns sonham com a escrita reconhecida tal qual a de grandes escritores como Balzac, Dostoiévsk e Faulkner, anseio de Ricardo; outros, como Zé, afirmam que escrevem *apenas por carias* na esperança de um dia terem um romance de renome. Mas, enquanto o grande dia não chega, as discussões sobre os mais variados assuntos ocorrem, principalmente, nas mesas de bares e na universidade.

Na visão do pesquisador e crítico Miguel Sanches Neto, Vilela “faz uma crítica ácida a uma geração que encontrou na ditadura e na boemia uma forma de evitar o confronto com suas próprias potencialidades criativas⁵³”. Como meio de demonstrar tal questão, o autor vai “construindo um painel impiedoso de uma geração perdida, que quer revolucionar a sociedade, mas só pega em uma arma, na ironia⁵⁴”, arma esta que, como já destaquei, vem sempre aliada ao profundo humanismo que procura adentrar as arestas deixadas pelos personagens quando esses vão aos poucos se vendo imersos em situações nas quais a comunicação se transforma em silêncios, ocasionando “personagens aprisionadas nas malhas de seus próprios discursos vazios⁵⁵”, como observou Carmem Lúcia Tindó Secco. Logo, é notório que inúmeras são as mazelas enfrentadas pelos personagens

⁵³ SANCHES NETO, Miguel. **O romancista Luiz Vilela**. Revista de literatura brasileira contemporânea, Brasília, n. 31, p. 201-215, jan.-jun. 2008, p. 208.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁵ SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **Os novos, de Luiz Vilela**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 20, n. 956, p. 10, jan. 1985.

que levam a essa situação, porém, tais questões serão tratadas em momento propício.

Como observei, quando do lançamento de *Os novos*, a crítica se dividiu quanto à qualidade da obra. Luís Gonzaga Vieira, por exemplo, afirma:

Seus diálogos são bons, e você é realmente um mestre na dialogação. [...] Mas em *Os novos* não vejo qual a dimensão que você deu à estória. A coisa ficou muito restrita e provinciana. [...] Em seu romance, senti que os problemas são epidérmicos, são casinhos que se esgotam em si mesmos – e não sei até onde estou sendo rigoroso demais ou até onde vão as margens de erro no que estou dizendo. [...] O que posso dizer de seu livro é que ele é agradável, mas é um livro que não deixará marcas, pelo menos como os outros deixaram. [...] Sob certo aspecto, seu romance é imaturo, não tanto pela imaturidade dos personagens, mas porque você não teria dado ao seu romance um tratamento à altura. Como tenho dito, parece que você está mais interessado na forma de dizer as coisas do que nas coisas que teria para dizer.⁵⁶

Essa estreita visão de Vieira contrasta com aquela mais apurada e consistente que Lauro Junkes apresenta ao definir *Os novos* como romance

[...] escrito num momento crítico para a consciência cultural brasileira, quando a censura terrorista sepultava a verdade sob ameaças sumárias. *Os novos* é romance de lúcida e aberta consciência crítica que, ao invés de inventar imaginárias alienações, registra crua e diretamente o cotidiano, o trivial, a superficialidade epidérmica do dia-a-dia, na sua mais séria profundidade subjacente. Aparentemente, é apenas a casca político social que o autor aqui aborda. Entretanto, das entrelinhas se projeta o

⁵⁶ VIEIRA, Luís Gonzaga. Sem título. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 7, n. 291, p. 10-11, mar. 1972.

mais drástico quadro de alienações, repressões, violências surdas, frustrações, prepotência e ditadura.⁵⁷

Em *Os novos*, afirmo que são perceptíveis os elementos que já se destacam nas obras anteriores de Vilela e que não se ausentarão em seus textos seguintes. E, dando sequência à abordagem de seus romances, passo a descrever algumas questões também relevantes em sua segunda obra desse gênero, *O inferno é aqui mesmo*, de 1979, que, em virtude de seu teor, recebeu duras críticas de jornalistas, principalmente os que trabalharam com Luiz Vilela no Jornal da tarde. Muitos viram no livro uma autoficção desse momento, por seu enredo ocorrer na redação de um grande jornal paulistano.

Tendo como espaço a cidade de São Paulo, como ambiente a redação de um jornal e, além de apresentar uma visão negativa e pessimista do jornalismo e dos jornalistas, *O inferno é aqui mesmo* aborda, entre tantas outras questões, a crueldade que uma cidade grande é capaz de impor aos sujeitos, moldando-os de forma a torná-los secos de si e dos outros. É impressionante observar que da agitação diária da cidade e da redação do jornal, de um local onde as palavras brotam e a comunicação deveria ser o fio condutor das relações interpessoais, é de onde a linguagem vai perdendo sua função intrínseca, se transformando em algo capaz de decompor as relações e instaurar silêncios que, à medida que vão sendo construídos, ganham dimensões que a linguagem não mais é capaz de alcançar.

É nesse sentido que encontro a força criadora de Vilela, pois seu “estilo seco e direto vai desnudando, sem lances sensacionalistas, os fatos do ambiente em que transcorre a história. E é, antes de tudo, esse estilo limpo o forte do livro⁵⁸”, como observa Alciene Ribeiro Leite, pois, ainda segundo ela, “quem lê as construções simples dificilmente vê ali essa força criadora que bem poucos escritores conseguem dominar sem cair na descrição sem sentido⁵⁹”.

Por sua vez, *Entre amigos*, de 1983, retoma a rotina de uma cidade do interior em processo de urbanização. A prosa é ágil, mesclando elementos do gênero narrativo e do dramático, “mantendo

⁵⁷ JUNKES, Lauro. **O trivial sério ou a superficialidade profunda**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 19, n. 938, p. 10, set. 1984.

⁵⁸ LEITE, Alciene Ribeiro. **O inferno é aqui mesmo**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 14, n. 693, p. 2, jan. 1980.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

em sua estrutura, o eficiente instrumento que é a marca estilística de Vilela: o diálogo, suporte da obra, que dispensa mesmo a presença onisciente do narrador⁶⁰”, como destacou Luiz Carlos Junqueira Maciel, no artigo *A hora noturna dos urubus*, quando do lançamento do romance. A narrativa se passa em poucas horas durante uma noite, quando um grupo de amigos se encontra reunido na casa de Marcos, professor universitário. Apesar de tratarem de assuntos de extrema importância, em meio a outros nada representativos, as discussões ali travadas beiram a banalidade, girando em torno do “sexo, homossexualismo, lesbianismo, matança de baratas, piadas, violência urbana, ambições humanas, defeitos humanos, medos humanos⁶¹”, mas que, paulatinamente, vai revelando o vazio daqueles seres de classe média, pseudointelectualizados.

Rauer Ribeiro Rodrigues salienta que os personagens desse romance

[...] são homens e mulheres que chafurdam na carniça do nosso tempo, que se afogam nas misérias de nosso país, que submergem em seus pequeninos dramas individuais. É uma narrativa cruel, retalhada no cerne das angústias contemporâneas, e que mescla, paradoxalmente, prazer e desesperança, amor e niilismo, silêncio e ódio.⁶²

Após *Entre amigos*, em 1989, Vilela publica outro romance, *Graça* que, com aparente leveza, é marcado pela ironia e pelo sarcasmo, contra tudo e todos da contemporaneidade. O narrador-personagem – Epifânio Carvalho – desfia suas memórias sobre Graça, o principal elemento do enredo. É a história de um relacionamento que desmorona.

Por fim, entre os romances, está *Perdição*, de 2011, uma narrativa caracterizada pela coloquialidade, pela linguagem simples, como uma conversa despreziosa e direta, mas que enseja questionamentos acerca da vida contemporânea, com todos seus dramas humanos universais. De acordo com Luzdalva S. Magi,

⁶⁰ MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. **A hora noturna dos urubus**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 18, n. 871, p. 10, out. 1983.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² RODRIGUES, 2006, p. 35.

[...] sem acusar diretamente as instituições, as críticas de Vilela recaem contra a fé submissa, contra a falta de questionamento e a necessidade da crença em algo. Em seu romance, a fé convive pacificamente com o racismo, preconceito, mentiras, corrupções e com a falta de cultura de alguns. Seu protagonista, Leo, espera a purificação, revolve o mangue das traições e falsidades em busca da inocência perdida para alcançar a redenção que finalmente acalme sua alma tormentosa.⁶³

O narrador-personagem é Ramon, um jornalista que narra a trajetória de seu melhor amigo, Leo, que, de pescador de peixes em uma cidade fictícia no interior de Minas Gerais, passa a pescador de almas, ao ser convencido por membros da Igreja Mundial do Senhor Jesus a mudar-se com a família para o Rio de Janeiro onde, corrompido pelo sistema dessa igreja evangélica e passando por inúmeras “provações”, retorna para sua cidade no fito de refazer e entender tudo o que aconteceu em sua vida.

1.2.3 As novelas

A primeira novela de Luiz Vilela data de 1979, *Choro no travesseiro*, uma narrativa cuja poesia emana das coisas simples. Roberto, narrador-protagonista, a partir de um processo memorialístico, narra momentos de sua adolescência na cidade interiorana onde nasceu. Ali, com uma turma de amigos, o ponto de encontro diário era no Rei da sinuca, local de descobertas que mudaria significativamente o modo de pensar e agir do protagonista.

Segundo apontamentos de Alciene Ribeiro Leite,

Mais uma vez o autor põe na mão de seu público uma história de vida cheia de nostalgia. Trabalhando com a Literatura-verdade, esta característica de L. V. está presente na novela, menos de 100 páginas que o leitor lê numa sentada, emocionando-se com a profundidade da

⁶³ MAGI, Luzdalva S. **Luiz Vilela, pescador de almas**. Conhecimento Prático, Literatura: s/d. p. 41.

união de um grupo e que paradoxalmente, como paradoxal é a realidade, se separa e tudo bem. O engraçado é que o personagem pode reavivar pelo menos em parte o ambiente, mas o que o angustia é a impossibilidade de retornar no tempo. Não são as pessoas a mágoa do perdido, são as circunstâncias impossíveis de retorno. Como um consolo ou arremedo, o autor faz seu personagem se conformar com a determinação das coisas e se resignar. Não é o que vivemos fazendo?⁶⁴

Por sua vez, Lauro Junkes reitera que

Criar uma atmosfera tão marcante como a de *O choro no travesseiro*, definir tipos tão naturalmente humanos e solidários, desentranhar a atratividade de ações tão simples e comuns, e tudo isso através do poder evocador da palavra, conduzida com espontaneidade, singela fluência e leveza volátil, só mesmo é possível obter através da arte experimentada de um escritor como Luiz Vilela, que há muito domina os reinos ambíguos e desafiadores da linguagem verbal.⁶⁵

O domínio da linguagem verbal se faz presente, também, em sua segunda novela, *Te amo sobre todas as coisas*, de 1994, que possui como personagens únicos Max e Edna. Ele, no aeroporto à espera de um avião que está atrasado, se encontra com ela, com quem havia rompido um relacionamento amoroso. Esta narrativa se desenvolve a partir desse encontro, em que Edna tenta, a todo custo, obter respostas e, consequentemente, entendimento sobre o fim de seu relacionamento com Max.

Bóris e Dóris, novela de 2006, tem como foco central os diálogos travados entre os personagens-título. Mais uma vez o autor demonstra a força do diálogo, a partir do qual questões aparentemente banais, provenientes das diferenças e contradições do casal, cedem lugar a

⁶⁴ LEITE, Alciene Ribeiro. **O choro no travesseiro**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 14, n. 699, p. 9, nov. 1980.

⁶⁵ JUNKES, Lauro. **A arte de narrar de Luiz Vilela**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 21, n. 1051, p. 10, nov. 1986.

questionamentos profundos de angústia, insatisfação, frustrações e solidão.

Os protagonistas são apresentados quase sempre com posicionamentos contraditórios, em diálogos diretos, a partir dos quais um ambiciona enquanto o outro sonha. Dóris, uma mulher ociosa, com medo da velhice, pensamentos inseguros e uma personalidade frágil e vazia é a esposa melancólica, possui características próprias do indivíduo marcado pelo mundo capitalista. Bóris, personagem com um passado difícil, é um típico capitalista, homem de negócios, alienado por uma sociedade globalizada, detentor de ideologias assimiladas pela sociedade de consumo.

Tanto Bóris quanto Dóris procuram defender os seus discursos, ela buscando minimizar sua solidão; ele, tentando silenciar suas lembranças passadas, com autoritarismo, ambição, pois se encontra inconformado com a experiência familiar que se revela irreduzível. Porém, destaco que o discurso de ambos pode ser visto como uma forma de silenciar suas fraquezas e tentar a toda prova se esquivar da possibilidade de sofrimento ainda instaurado em si, por causa dos acontecimentos passados que estão agregados ao consciente.

É notório o destaque dado pelos críticos de Luiz Vilela ao diálogo, elemento estrutural que demonstra inegável técnica narrativa. É pensando em tal elemento que apresentarei, em seguida, algumas características marcantes do diálogo construído por este autor, para que, em capítulos posteriores, possa teorizar e ler os silêncios que se infiltram, se revelam e emergem dos diálogos travados entre seus personagens.

1.3 Do diálogo ao silêncio

É inegável, e quase unânime entre a crítica, reconhecer o diálogo como elemento fundamental na composição narrativa de Vilela, delineando não só um recurso estilístico, mas, também, uma forma de discutir questões, como o silêncio, a modernidade, a memória, entre outros fatores que envolvem as relações interpessoais entre os personagens. Portanto, o diálogo pode aparecer marcado tanto por travessões quanto por aspas. Em entrevista, Luiz Vilela comentou:

Nem sempre tenho uma resposta clara, sinto que tem mais a ver usar um ou outro. Há sutis, mas importantes diferenças entre eles. Tem que ter

fluência no desenvolvimento da narrativa. É como se um, o travessão, fosse uma subida, degrau por degrau, e o outro, as aspas, é mais seguido, tem menos breque. Não sei. O que posso dizer com certeza é que não é aleatória a escolha de um ou outro.⁶⁶

Ambas as formas de diálogos apresentadas acima podem ser vistas possivelmente, como um meio, dentre tantos outros, de solucionar os problemas existenciais dos personagens. A relação com o Outro – quando essa acontece – ocorre, por vezes, a partir de diálogos evasivos, indicando uma incapacidade de verbalização dos sentimentos. Suponho que haja, entre tantas outras possibilidades, nessa evasão, ou a busca de se dizer para o Outro ou a necessidade de se afastar dele, o que poderia indicar medo ou receio, gerando silêncios. Nessa perspectiva, Augusto Massi afirma o diálogo, no âmbito da linguagem, como um elemento “sempre a serviço da comunicação. Mas, muitas vezes ele camufla o silêncio, denuncia o esvaziamento da conversa, a solidão dos que falam⁶⁷”. Pode acontecer de o personagem negar-se a utilizar o diálogo – o que caracteriza uma forma de linguagem –, levando o sujeito a uma introspecção, a um isolamento do mundo.

Aqui, apresento como exemplo o conto “O buraco”, de *Tremor de terra*, uma demonstração do afastamento e da negação da comunicabilidade com o outro. José, ao cavar um buraco no quintal de sua casa, vai se isolando do mundo e de suas relações interpessoais, chegando ao ponto de passar a viver nesse buraco, não buscando nenhuma relação comunicativa com ninguém, após ter virado tatu. Esse conto pode representar uma metáfora do indivíduo moderno, impossibilitado de estabelecer uma relação mais profunda com o outro. Portanto, segundo Massi:

Embragados pela raiva e seduzidos pelo silêncio, os personagens parecem intuir que algo de verdadeiro e íntimo está se perdendo e tentam, num gesto desesperado de resistência, se agarrar a

⁶⁶ PANIAGO, Paulo. **Frases matemáticas; Turbilhão de lâminas certas**. Correio Braziliense, Caderno Cultura, 2 ago. 2002.

⁶⁷ MASSI, Augusto. "O demônio do deslocamento", introdução a **Histórias de família**, de Luiz Vilela. São Paulo, Nova Alexandria, 2001. p. 17.

um individualismo feroz. Travam um exasperado diálogo consigo mesmo.⁶⁸

A relação dialógica, baseada no processo interacional eu-outro, está presente tanto no diálogo quanto em sua negação, fato que representa uma forma de se entender, de se dizer e de ser dito. No entanto, o medo da rejeição leva, por vezes, ao cerceamento dos diálogos. Isso é fundamental para se compreender as relações que envolvem os personagens. Na leitura de Antonio Hohlfeldt sobre a estruturação do conto, encontro:

A verdade é que a estruturação de um conto de Vilela é sempre e basicamente a mesma: monologando (consigo e, conseqüentemente com o leitor, pois a consciência do ato de escrever – e em decorrência do de leitura por parte de um hipotético leitor) ou dialogando, as personagens de Luiz Vilela avançam com que às apalpadelas, mas com razoável segurança, em meio aos labirínticos elementos desconhecidos, em busca de uma verdade, ainda que extremamente particularizada. Assim, o texto se auto-reconhece e reconhece a seu narrador, desvendando sua não adaptação ao meio e conseqüente opção pela solidão, numa espécie de autoflagelação, cujo contraponto mais evidente são certas revelações antecipadas da trama que o texto, aqui e ali, realiza.⁶⁹

Também sobre o diálogo e sobre esse modo de se comunicar, o crítico Fábio Lucas reitera:

[...] seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado por sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem sua essência e sofrem, arruinam-se. A

⁶⁸ Ibid. p. 13.

⁶⁹ HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. p. 199.

palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador.⁷⁰

Essa afirmação demonstra que as relações entre os sujeitos e o mundo são conturbadas e incompletas e, em virtude de tais características, os personagens, na observação de Wilson Martins “sofrem da condição de existir, da procura sempre frustrada de um sentido para o que acontece⁷¹”.

A linguagem verbal é um dos elementos que irá representar as relações humanas presentes no diálogo. Há um coloquialismo entremeado nas narrativas, indicando tanto registros da vida contemporânea quanto um ritmo oral do falar do interior. Do fluxo da narrativa, com “tom de conversação”, observam-se as frases feitas, as conversas familiares, a vida na pequena cidade, rituais fúnebres, histórias que mais parecem “casos”, características típicas da “mineiridade”.

Para Wilson Martins,

[...] o estilo de Luiz Vilela estrutura-se em torno de frases simples e da notação rápida; ele é particularmente notável na espontaneidade com que reproduz não somente o diálogo, mas o tom da conversação, configurando um exercício discursivo no qual, a partir da linguagem, há o desenvolvimento de temas como a solidão, a nostalgia, o sofrimento humano, muitas vezes relativos a dois tempos: passado e presente, alimentando a retomada de valores éticos não mais adequados aos padrões atuais da sociedade.⁷²

Portanto, ansiedade, desconforto, sentimento de estar à deriva, problemas de comunicação entre os personagens são apenas alguns elementos característicos das narrativas de Luiz Vilela, marcas que serão mais bem destacadas em leituras feitas a partir de teorias sobre o sujeito na modernidade, o dialogismo bakhtiniano e a memória, sempre na busca de compreender a comunicação que se esvai e o silêncio que se instaura à medida que a palavra não se torna mais possível.

⁷⁰ LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1970. p. 127.

⁷¹ MARTINS, 2001. p. 9.

⁷² MARTINS, 2001. p. 8.

2 DA MODERNIDADE E SEUS SILÊNCIOS: PERCURSOS DIALÓGICOS

Marshall Berman afirma que “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição⁷³”, é sentir-se compelido a estabelecer uma luta constante e ineficaz pela ilusória fixidez do real que, devido a seu caráter mutável, se desfaz ante o desejo de concretude, consolidando-se, assim, como algo fluido, que se desconstrói à medida que é pensado e vivido pelo ser que o anseia. Assim, o ambiente moderno “promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos⁷⁴”.

Representativas desse *locus* instável são as obras de Luiz Vilela, nas quais figuram personagens que sofrem as agruras ocasionadas pela insustentável realidade que os envolvem. O que decorre, então, é o constante mal-estar e o sofrimento que marcam profundamente as relações dos personagens consigo, com o mundo e com os outros sujeitos da trama, fazendo emergir sentimentos e comportamentos variados que balizam sua trajetória. Esse caminho, que por vez está assinalado pela insatisfação e pela angústia, será trilhado por pés descontentes de alguém que viu seu mundo esfacelar e perder o sentido.

Uma vez que as relações interpessoais vão se liquefazendo⁷⁵, a perda de sentido ante o cotidiano é inevitável, modificando a comunicação dos personagens, que passam a carregar a marca do silêncio em seus ditos e não ditos. Tal fato, como abordarei de forma mais pontual nos tópicos que se seguem, não significa perda ou esvaziamento de sentido da linguagem, pois, com fundamento nas afirmações de David Le Breton,

O silêncio e a palavra não são contrários, um e outro são activos e significantes, o discurso não pode existir sem a sua ligação mútua. O silêncio não é um resíduo, uma escória a ser rejeitada, um vazio a preencher, mesmo quando a preocupação do demasiado cheio da modernidade se esforça incansavelmente por erradicá-lo para induzir uma

⁷³ BERMAN, 1986, p. 12.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵ Essa expressão é característica dos textos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman que a utiliza para descrever, caracterizar, teorizar e expor suas ideias acerca da sociedade contemporânea.

permanência sonora. Da mesma forma que uma mímica ou um gesto, ele não encarna uma súbita passividade da língua, mas sim um registro activo do seu uso. Participa da comunicação no mesmo plano da língua e das manifestações do corpo que a acompanham. A palavra tem mesmo mais dificuldade em passar sem o silêncio do que o inverso.⁷⁶

Antes de percorrer os meandros dos silêncios, que tanto formam linguagens quanto advêm de discursos vários, se faz necessário indicar de onde e como surge esse sujeito moderno, paradoxal e contraditório – representativo das narrativas de Vilela – que carrega a marca da solidão em sua essência. Para tanto, observo que teorias acerca do sujeito e sua subjetividade foram e ainda são motivo para discussões e controvérsias, pois não há um consenso quanto a definições que acordem posições consoantes sobre esse tema.

A ciência moderna – cujo princípio encontra-se na filosofia de René Descartes, no século XVII –, por exemplo, foi a primeira a estabelecer a noção de sujeito humano – guiado pela razão – como uma categoria universal, uma vez que – identificada como característica principal do discurso da ciência – a razão foi enunciada como contraposta à desrazão. Logo, o *cogito* cartesiano apresentava o universo dividido em dois mundos: um concernente ao conhecimento objetivo, científico – o mundo dos objetos – e outro intuitivo e reflexivo – o mundo dos sujeitos.

Essa divisão de conhecimentos levou à oposição entre Filosofia e Ciência. O sujeito, sendo a base de toda verdade possível, será excluído, em seu papel de detentor de uma atividade do campo científico – objetivo e racionalmente comprovável. Portanto, o sujeito baseado no *cogito* cartesiano é considerado como um ser da interioridade, da racionalidade, um indivíduo dentro de si mesmo, posicionamento que perdurou durante muito tempo como uma forma de exprimir a auto evidência existencial do sujeito pensante, ou seja, a certeza que esse tem da sua existência como tal.

A respeito desse momento, cito novamente Berman, que aponta três fases acerca da modernidade e do homem que nela se formou:

⁷⁶ LE BRETON, 1997, p. 17.

Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente mas em estado de semicegueira, no encaicho de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados. Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento.⁷⁷

Contudo, antes de refletir sobre o sujeito dos séculos XX e XXI, relembro o fato de a concepção de sujeito centrado em si mesmo ter sido abalada em decorrência de diversos fatores sociais, econômicos, políticos e culturais, uma vez que os séculos XVIII e XIX foram marcados por uma profusão de tendências cientificistas como, por exemplo, o Positivismo de Auguste Comte, o Determinismo de Hippolyte Taine, o Evolucionismo de Charles Darwin, o surgimento da genética, entre outras teorias baseadas no fato de que os estudos de diversas áreas do conhecimento deveriam ser guiados pelos olhos da ciência, não podendo fugir do crivo da razão. Com isso, noto, na

⁷⁷ BERMAN, 1986, p. 16-17.

configuração dessas vertentes científicas, uma grande influência das ideias iluministas no momento da Revolução Industrial, fato histórico que pretendia levar a humanidade a um estágio de evolução jamais visto, mas que acarretou a acentuação das diferenças de classes, um maior índice de miséria, além de outros fatores.

Não obstante, na segunda metade do século XIX, como consequência dos problemas advindos da Revolução Industrial e da onda científica, surge um grupo de pensadores imbuídos do intuito de resgatar a individualidade do sujeito. Influenciados por teóricos como Arthur Schopenhauer⁷⁸, Eduard Von Hartmann⁷⁹ e Henri Bergson⁸⁰, os pensadores finiseculares, chamados de decadentistas, passaram a apontar o homem de seu tempo não mais como um ser centrado em si em função da razão, mas como um sujeito marcado pela incompletude de definições advindas do momento histórico, passando a questionar a constituição cartesiana do próprio indivíduo.

Um dos poetas e pensadores do século XIX, Charles Baudelaire, em ensaio intitulado *O pintor da vida moderna*, ponderou sobre o homem a partir do conceito de modernidade. Para ele o homem de seu tempo é um solitário, dotado de imaginação ativa, sempre “viajando por meio do *grande deserto de homens*⁸¹”. Tem objetivo elevado e menos efêmero da circunstância, procurando “alguma coisa que nos será permitido chamar de *modernidade*⁸²”, que “é o transitório, o fugidio, o contingente⁸³”. Grande parte dos conceitos baudelairianos acerca do sujeito moderno serve como subsídio para o entendimento do indivíduo na contemporaneidade⁸⁴: um sujeito que passa por intenso processo de

⁷⁸ O filósofo alemão, autor de *O mundo como vontade e como representação*, desmistifica o esforço, a luta e desestimula a ideia de competição, que representava a base ideológica da Revolução Industrial e do Positivismo, introduzindo no pensamento da época o pessimismo e o culto à dor.

⁷⁹ Em sua *Filosofia do inconsciente* (1870), esse contemporâneo de Schopenhauer, observa que os fenômenos analisados pelo prisma do inconsciente possuem sua única explicação verdadeira.

⁸⁰ Bergson aponta a desvalorização da inteligência, que exhibe imperícia ao atingir o ser vivo, em prol da intuição.

⁸¹ BAUDELAIRE, 2010, p. 35.

⁸² *Ibid.*, p. 35.

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁴ Terminologicamente, nota-se que alguns teóricos preferem chamar esse momento de Pós-Modernismo, nesta tese utilizarei as duas expressões, contemporaneidade e pós-modernismo, uma vez que percebo que ambas simbolizam continuidade e consequência da modernidade.

despersonalização, de fragmentação e de inquietude diante de um mundo caótico, marcado pela efemeridade, fragmentação, descontinuidade e caoticidade. Mas quais são as bases históricas e temporais desse momento? Quais suas delimitações e ações?

Historicamente, os conceitos de contemporaneidade foram utilizados pela primeira vez na década de 1930, para indicar uma reação ao Modernismo. Na década de 1960, o termo assumiu um caráter mais popular, sendo utilizado por artistas de diversas áreas, inclusive pela literatura. Convencionalmente, costuma-se considerar, de forma geral, a segunda metade do século XX, entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, como o marco inicial da contemporaneidade, havendo, ainda, algumas diferenças, uma vez que não ocorreu da mesma forma em todos os lugares. Mas, antes de vislumbrar as características peculiares desse momento, passo, rapidamente, a algumas explicações acerca de fatores históricos essenciais para a instauração de mudanças na base social e cultural a partir da segunda metade do século XX.

O fim do século XIX configurou-se como um momento de questionamentos da herança deixada pela Revolução Industrial e pelo capitalismo. Essas incertezas levaram ao sentimento decadentista, ao Impressionismo e ao movimento Simbolista, de caráter individualista. Além disso, historicamente, diversos problemas territoriais, decorrentes do neocolonialismo marcaram o fim do século XIX e o início do século XX. Era um tempo de intolerância, de incapacidade de aceitação de diferenças, algo que, entre outros fatores, pode ser considerado um dos motores que levaram à Primeira Guerra Mundial.

Profundamente inserido nesse ambiente conturbado europeu, surgem as Vanguardas Europeias, movimentos artísticos interessados em questionar a herança cultural adquirida dos séculos anteriores a partir de posturas inovadoras que propunham novos olhares estéticos e culturais frente ao mundo em constante transformação. Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Expressionismo e Surrealismo foram representativos quando se considera os quadros sociais, culturais, políticos e econômicos que levariam às características denominadas pós-modernas a partir da década de 1960. Além da mudança nas artes, a história seria marcada por dois grandes conflitos, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais.

As duas grandes guerras motivaram posturas de questionamento dos sujeitos ante o mundo que não mais formaria um indivíduo único, mas, sim, múltiplo, esfacelado. As bases que sustentavam a individualidade dos sujeitos – algo já indagado no fim do século XIX como destaquei com Baudelaire – agora se romperam, não servem mais,

pois o homem passa a viver em ambiente conturbado, incerto, que despersonaliza e fragmenta sua objetividade e subjetividade, passando a ser caracterizado pelo acaso, pela dispersão, pela ausência e pela mutabilidade, pois as bases sustentáveis que formavam a identidade dos indivíduos não funcionam mais em um mundo caótico e em plena transformação.

David Harvey, que preferiu denominar esse momento posterior à Segunda Guerra Mundial de Pós-modernismo, por observar algumas distinções ao conceito de modernidade, enfatiza

sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. [...] O pós-modernismo nada, e até se esboça, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse. [...] Não obstante, a continuidade da condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica no pensamento modernista pós-moderno é importante.⁸⁵

As observações de Harvey levam-me a compreender que esse período influenciou o pensamento dos indivíduos, estabelecendo uma crise de identidade do sujeito, que sofrerá as consequências desse instante. E, para falar em identidade, é importante lembrar que só se assume identidade(s) ao escolher o lugar do qual se fala. Com tal percepção Stuart Hall apontou as identidades como múltiplas, a partir das origens e das relações estabelecidas com o outro, pois, é a partir do contato com o outro que o sujeito constitui sua(s) identidade(s); é com a diferença, com a negação do que não se é, que se observa a(s) identidade(s) que compõem o eu, pois, de acordo com o teórico da cultura e sociólogo,

a identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades

⁸⁵ HARVEY, 1992, p. 49.

diferentes em diferentes momentos, identidades que não são únicas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.⁸⁶

Mas como observar essa sociedade contemporânea, como denominá-la, como entender a formação de identidades no mundo, chamado por muitos estudiosos, de pós-moderno e, ainda, por outros, contestado? Zygmunt Bauman destaca algumas noções do que seja identidade na modernidade líquida – termo recorrente à literatura de Bauman –, analisando o contexto social, cultural e político em que o fenômeno particular existe, procurando estabelecer conexões com outras áreas, não ficando apenas no campo das ciências sociais, o que torna difícil enquadrá-lo numa escola de pensamento.

Assim como Stuart Hall, um dos temas aos quais Bauman se dedicou foi o da Globalização, focalizada enquanto forma de mudança radical e irreversível, além de representar grande transformação que afeta as estruturas estatais, as condições de trabalho, as relações entre os Estados, a subjetividade coletiva, a produção cultural, a vida cotidiana e as relações entre o eu e o outro. A questão da identidade se insere nesse processo de globalização em razão do colapso das instituições que, por muitos anos, estabeleceram as premissas sobre as quais se construiu a sociedade moderna. A política da identidade fala a linguagem dos que foram marginalizados pela globalização, e impõe dois polos à existência social: a opressão e a libertação, sendo, então, a identidade abordada como algo inatingível e ambivalente.

Há, ainda, considerações sobre o fato de a identidade, na sociedade moderna, ser uma representação de instituições como a Família, o Estado, a Igreja; e que os elementos formadores de identidade(s) estão quase desintegrados pela moderna sociedade de massa, tornando-se, assim, fatores secundários na observação do cotidiano, pois “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam⁸⁷”.

Bauman também faz algumas observações de como o sonho de uma república que valorize e reconheça todos os seus membros foi

⁸⁶ HALL, 2002, p. 12-13.

⁸⁷ BAUMAN, 2005, p. 33.

nutrido em cada uma das gerações modernas, mas questiona: como alcançar a unidade na (apesar da?) diferença e como preservar a diferença na (apesar da?) unidade. A capacidade de o Estado social fazer a maioria sentir-se confiante e satisfeita terminou por minar as suas premissas e ambições em vez de fortalecê-las. O significado de cidadania tem sido esvaziado de grande parte de seus antigos conteúdos, fazendo com que os homens na contemporaneidade sejam assombrados pelo fantasma da exclusão.

Nesse ínterim, as relações amorosas, assim como a identidade, tornaram-se inconsistentes, passageiras, sendo, simultaneamente, objetos de atração e apreensão, desejo e medo; locais de ambiguidade, hesitação, inquietação e ansiedade. O indivíduo está sempre inseguro com a construção de seus relacionamentos, não se sente confiante nem mesmo quanto ao tipo de relacionamento que deseja, pois “estamos inseguros quanto a como construir os relacionamentos que desejamos. Pior ainda, não estamos seguros quanto ao tipo de relacionamentos que desejamos⁸⁸”.

A relação com o sagrado também se modifica profundamente na modernidade líquida, tornando Deus, por vezes, irrelevante para os assuntos humanos. A estratégia moderna consiste em fatiar os grandes temas que transcendem o poder do homem em tarefas menores, que os seres humanos podem manejar. A preocupação com o agora não deixa espaço para o eterno nem tempo para reflexões metafísicas e subjetivas.

Portanto, é fato a existência de constantes mudanças nas identidades modernas, pois há uma incerteza sobre a escolha das identidades alternativas e, tendo escolhido uma, por quanto tempo se fixar nela. A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável, pois em nosso mundo fluido, comprometer-se com uma única identidade para toda a vida é praticamente impossível, uma vez que as identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter. Logo, o que se pode dizer é que a identidade é um conceito em construção, estudo e movência. Algo que se debruça sobre si, buscando respostas em um mundo extremamente conturbado e desestabilizado, tanto por relações em grupo, quanto interpessoais.

Com foco em tais questões, o norte para o pensamento que guiou minhas leituras de narrativas de Luiz Vilela está alicerçado nas relações estabelecidas entre os personagens, que podem ser vistos como fortes representações do homem moderno. Portanto, para orientar a visada que se seguirá, as teorias acerca da modernidade serão imprescindíveis. O

⁸⁸ Ibid., p. 69.

que se observará, então, será a necessidade de desvelar os silêncios que se estabelecem a partir do contato entre os sujeitos, em seus diálogos consigo ou com os outros. Sendo assim, abordagens acerca da teoria do dialogismo, desenvolvida por Mikhail Bakhtin, se faz pertinente.

Para tanto, inicialmente, é importante atentar para controvérsias que até hoje dividem os estudiosos do pensamento de Bakhtin, uma vez que há divergências no que se refere à autoria de certos textos, de forma específica três livros, *Freudismo; Marxismo e filosofia da linguagem e O método formal nos estudos literários*. Tem-se que os dois primeiros foram originalmente publicados sob autoria de Valentin N. Voloshinov e o último sob a de Pavel N. Medvedev. Porém, no início dos anos de 1970, o filólogo russo Viacheslav Ivanov, surpreendendo a todos, afirma que Mikhail Bakhtin seria o verdadeiro autor de tais textos. Apesar de vários estudos revelarem que tal afirmação é infundada, a dúvida criada não foi resolvida até hoje, uma vez que não há também, argumentos convincentes que possam derrubá-la.

Decorrente desse fato, inventado ou não por Ivanov, o constante debate pautado em tal questão ocasionou a divisão de estudiosos da obra de Bakhtin em três direções distintas. A saber, segundo Carlos Alberto Faraco⁸⁹:

- a) a primeira é a daqueles que respeitam as autorias das edições originais e, por consequência, só reconhecem como da autoria do próprio Bakhtin os textos publicados sob seu nome ou encontrados em arquivos;
- b) a segunda direção é a daqueles que atribuem a Bakhtin todos os textos ditos disputados;
- c) há, por fim, uma solução de compromisso que inclui os dois nomes na autoria. Assim, *Freudismo e Marxismo e filosofia da linguagem* são atribuídos a Bakhtin/Voloshinov; e *O método formal nos estudos literários* a Bakhtin/Medvedev.⁹⁰

Bakhtin, no decorrer dos anos 1920, junto a Voloshinov e Medvedev, participavam de um grupo de discussões religiosas,

⁸⁹ Carlos Alberto Faraco é professor do Departamento de Linguística da Universidade Federal do Paraná e um estudioso do pensamento de Bakhtin, principalmente no que tange à linguagem, seu lugar e modo de funcionamento.

⁹⁰ FARACO, 2003, p. 14.

filosóficas e culturais. Depreende-se desse grupo o fato de as obras compartilharem ideias advindas principalmente de Bakhtin, o que revelava certa autonomia de pensamento quanto aos temas desenvolvidos. Esse grupo foi denominado posteriormente, por estudiosos, de "Círculo de Bakhtin". Em virtude da preponderância das ideias de Bakhtin e sua influência sobre os demais membros, opto aqui por considerar a terceira possibilidade de autoria, a que atribui os dois nomes, mais plausível para o desenvolvimento das ideias a que me proponho.

É importante ressaltar que as teorias sobre a linguagem não podem ser encontradas integralmente em um único texto por terem sido elaboradas e desenvolvidas ao longo do tempo, a partir da segunda metade da década de 1920. Foram pensamentos inicialmente construídos de forma coletiva, mas que, em virtude dos problemas decorrentes da repressão do regime stalinista e das mortes obscuras de Voloshinov e Medvedev, que levaram à dissolução do Círculo, voltaram a ser alvo de extensas discussões por parte de Bakhtin ao longo de seus trabalhos.

Ao compararmos os textos da época do Círculo de Bakhtin, é nítida a maior contribuição de Bakhtin/Voloshinov às teorias acerca da filosofia da linguagem. Nesse esteio, há o objetivo de compreender a linguagem não apenas em suas acepções formais, e, sim, a partir das relações sócio-interacionais, de suma importância para a configuração da mesma. Ou seja, a linguagem não será compreendida somente a partir das teorias linguísticas que excluía as influências do meio em sua consolidação, mas, também, a partir das relações sociais, culturais e da interação entre os sujeitos.

Nesse direcionamento, no texto de 1929, *Marxismo e filosofia da linguagem*, Mikhail Bakhtin/Voloshinov, contempla elementos tangíveis à relação linguagem e sociedade. As questões suscitadas pela filosofia da linguagem alcançaram, para o marxismo, crédito e atualidade, pois tal método propõe ir fundo nos problemas que possam ser encontrados na linguagem, buscando para os mesmos uma solução. Para tanto, aliar a ideologia às proposições decorrentes da filosofia da linguagem se mostrou fulcral para a construção do pensamento desenvolvido no texto em questão.

No Círculo de Bakhtin, a ideologia assinala uma pluralidade de indicações, tais quais, para usar certa terminologia marxista, elementos da produção imaterial, como a ciência, a arte, a religião, a política, entre outras manifestações da superestrutura. Em outras palavras,

um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia.*⁹¹

Portanto, o espaço socialmente organizado pelos sujeitos é responsável por produzir significado e concretude à palavra, é ali que a linguagem enquanto elemento vivo e real se configura. Percorrendo o esteio desse pensamento, temos que o signo social se instaura no lugar situado entre a mente de quem fala e a de quem ouve, o que nos leva a entender que a palavra em si é irretorquivelmente dupla e os significados que possam advir da mesma são marcadamente sociais. Para que haja palavra é necessária essa relação entre o eu e o outro, pois tudo o que se pensa ou diz, se destina a alguém.

De acordo com as proposições do teórico e professor Cristovão Tezza, qualquer “palavra concreta (pensada, falada, escrita, sussurrada, imaginada, sonhada) está vestida, impregnada, banhada de significados sociais concretos prévios sobre os quais colocamos nossa orientação⁹²”, ela sempre se reporta a alguém e seu entendimento ultrapassar o simples ato de compreensão do que foi expresso. O outro que recebe a mensagem é um ser social, carregado de ideologias que determinam o pensamento, fazendo com que o acordo não seja passivo, ocorrendo a busca de uma resposta, ou seja, um diálogo.

É na relação entre o eu e o outro que o signo se afirma como parte integrante não apenas de uma realidade, refletindo e refratando outras, sempre absorto nos juízos de avaliação ideológicos, formando uma cadeia que se estende a cada indivíduo, os interligando. São sujeitos imbuídos de signos que só se tornam consciência ao absorver e se impregnar de conteúdo ideológico, ou seja, somente na ocorrência do processo de interação social. Para tanto, a organização social é indispensável para a concretude do signo, pois "a consciência individual

⁹¹ BAKHTIN, 1999, p. 31.

⁹² TEZZA, 2003, p. 32.

não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social⁹³”.

Sendo a palavra, o principal elemento responsável pelos vínculos sociais, saliento que a linguagem não é uma realidade isolada em nenhuma de suas possibilidades, ela não é, para usar terminologias bakhtinianas, monológica, mas sua essência é intrinsecamente dialógica, pressuposto recorrente em todas as obras do Círculo. As relações dialógicas se ordenam a partir das interações sociais de valor que preenchem todo enunciado — unidade de correspondência social —, como um emaranhado de relações entre pessoas socialmente organizadas. Com isso, uma abordagem dialógica é possível em relação a qualquer parte significativa de um enunciado, podendo atravessar o interior do enunciado, mesmo de uma palavra, porém, é fundamental que duas ou mais vozes se choquem dialogicamente.

Vou, com isso, paulatinamente, compreendendo como Bakhtin entende a linguagem: uma realidade teoricamente saturada e um fenômeno constantemente estratificado. Ela não deve ser mais vista como um sistema de categorias gramaticais abstratas e homogêneas. A linguagem reflete e refrata o mundo, indicando para uma realidade que lhe é externa, para a materialidade do mundo. Para Faraco, refratar significa

que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos — na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos — diversas interpretações (*refrações*) desse mundo.⁹⁴

Em outros termos, a refração é a forma como se instauram nos signos, na linguagem, a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos. Com isso, decorre dessa ordem refratária, uma multidão de vozes sociais que compõem o âmbito dialógico da linguagem. Vozes que coexistem mutuamente, se apoiando e se contrapondo, se construindo e se diluindo, dizendo e silenciando, ou explicitamente ou de forma velada, formando outras e outras vozes sociais, em um *continuum* infinito na formação e nos enunciados. Depreende-se, portanto, o fato de todo dizer ser parte integrante de uma

⁹³ BAKHTIN, 1999, p. 35.

⁹⁴ FARACO, 2003, p. 50.

ampla discussão cultural. Para tanto, a linguagem se reporta ao "já dito", para uma memória coletiva e discursiva. Além disso, ela necessita de uma réplica, por ser orientada para uma resposta; e, novamente, reforçamos o fato de que todo dizer da linguagem a torna internamente dialogizada, ou seja, articulada por múltiplas vozes.

Vejo que o princípio dialógico carrega em seu bojo a essência da não finalização, do vir a ser, sendo caracterizado pelo princípio da incompletude, da heterogeneidade, pois, segundo Maria da Glória Corrêa Di Fani, o princípio dialógico da linguagem

se constitui por uma abordagem social que lhe é própria, um 'compartilhar com o outro' que exclui qualquer possibilidade de abordagem individualista, pois se instaura na língua como um processo interacional, realizado na enunciação.⁹⁵

Portanto, o dialogismo, enquanto aspecto intrínseco à linguagem, na concepção bakhtiniana, abrange qualquer possibilidade de sentidos, preservando os resquícios dos já-ditos, dos não-ditos e de outros ditos.

Seguindo para além do dialogismo, Faraco observa que

Vivendo num mundo pesadamente monológico, Bakhtin foi, portanto, muito além da filosofia das relações dialógicas criada por ele e por seu Círculo e se pôs a sonhar também com a possibilidade de um mundo polifônico, de um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes equipolentes, em que, dizendo de modo simples, nenhum ser humano é reificado; nenhuma consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra.⁹⁶

Das investigações bakhtinianas oriundas do texto literário, de forma específica da poética de Dostoiévski, decorreu a estruturação do

⁹⁵ DI FANI, Maria da Glória Corrêa. **A linguagem em Bakhtin**: pontos e pespontos. Juiz de Fora: Veredas, 2003. p. 98.

⁹⁶ FARACO, 2003, p. 76.

conceito de polifonia⁹⁷. Nesse âmbito, Bakhtin, assim como a crítica literária, observou que a obra de Dostoiévski se decompôs em diversas teorias filosóficas autônomas reciprocamente contraditórias, e defendidas pelos heróis criados pelo autor. É uma inovação a qual o autor-criador coloca-se no mesmo plano, como centro de valores, dos seus heróis, fazendo com que as consciências sejam equipolentes, fundando um novo gênero literário, o romance polifônico.

Em seus romances, a voz de Dostoiévski polemiza com os heróis, aprende com eles, pois "o herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto de visão artística final do autor"⁹⁸, segundo afirma Bakhtin. São vozes e consciências que se entrelaçam, por mais autônomas que sejam em um diálogo que se estende ao infinito. É notório que, para Bakhtin, a polifonia não se restringe somente às muitas vozes presentes no romance, mas ao fato de essas vozes serem plenas de valor, mantendo com outras vozes do discurso uma relação de igualdade.

Mesmo Bakhtin apresentando o conceito de polifonia como algo característico ao romance de Dostoiévski, há uma teoria que caminha para um ponto em comum: a dimensão do pluralismo, das vozes, do dialogismo. Não devo pressupor tal pensamento característico somente aos romances do escritor russo, pois na literatura contemporânea há textos em que a polifonia também se faz presente. São inúmeros os casos em que é notória a presença de outras vozes na voz de um personagem ou de um narrador, excluindo-se, nesse caso, a superposição entre elas, pois o que predomina, como já mencionado, é a autonomia e o contínuo entrelaçamento das mesmas.

Não há, dessa forma, no discurso polifônico, maior ou menor valor no processo enunciativo por predominar a fragmentação do dizer em diferentes vozes observadas simultaneamente nas narrativas ou, em termos discursivos, nas enunciações. Tal fato decorre do sistema dialógico que, como já apresentado, tem origem na exterioridade a partir das relações ideológicas e se concretizam na interioridade dos sujeitos. Com isso, múltiplos sentidos são construídos a partir de um mesmo dizer, pois a linguagem, ou o dizer, em sua organização, necessita da presença de vozes provenientes de diferentes lugares discursivos.

⁹⁷ Apesar de o conceito de polifonia não ser elemento estruturador das leituras que farei dos textos de Vilela, mas sim o dialogismo, acho pertinente apresentar esse aspecto fundamental do pensamento de Bakhtin.

⁹⁸ BAKHTIN, 2013, p. 3.

Logo, a enunciação organiza-se no meio social que, por sua vez, abarca o indivíduo nas relações dialógicas instauradas. Pautado nesse pressuposto, reitero que a linguagem não pode ser estudada fora da sociedade, pois o enunciado é elemento intrínseco à interação verbal, possui efemeridade em sua constituição, carregando características próprias das circunstâncias enunciativas em que é produzido e circula. Com isso, é compreensível que a linguagem cresceu a serviço do pensamento participativo e de atos realizados, servindo também o pensamento abstrato.

Com base nas explicações sobre a linguagem enquanto relações sócio-interacionais – sociais, culturais e de interação entre os indivíduos – e da ideologia como universo de produtos do espírito humano que reflete e refrata realidades exteriores a si, necessitando do signo para existir, afirmo que toda linguagem está impregnada de elementos sociais que podem estar explícitos ou em estado latente de silêncio, passíveis de virem à tona, dependendo do modo como o diálogo se estabelece.

Nesse sentido, é notório que o silêncio seja elemento constitutivo das relações sócio-interacionais, assim como da ideologia enquanto fator presente em tais interações. A partir do momento em que os sujeitos estabelecem comunicação e os signos passam a constituir a linguagem, inúmeras vezes podem emergir dos discursos provindos do processo comunicacional. Ao atentar para tal questão, noto o silêncio como fator decisivo de constituição da linguagem também nessa perspectiva, uma vez que as vozes estão silenciadas e só ganham sentido na efetividade da comunicação, ou seja, as vozes e os discursos perpassam também o silêncio.

Partindo de tal pressuposto, observo ser plausível identificar as vozes provenientes dos processos dialógicos e, por vezes, polifônicos a partir do silêncio constitutivo de tais sistemas. Para tanto, pretendo identificar o modo como as vozes e as consciências dos personagens ou do narrador se organizam e se entrelaçam nos silêncios presentes nas narrativas de Vilela. Além disso, será fundamental compreender os valores socioculturais e ideológicos dessas vozes sobrevindas dos silêncios.

2.1 Dos excessos: negações e silêncios

Ao observar a construção das narrativas de Luiz Vilela verifiquei, na elaboração dos diálogos, a forte presença do silêncio, não o disseminado pelo senso comum, como falta de som e sentido, mas

aquele responsável por fundar sentidos variados e instaurar uma rede de possibilidades que fazem da obra do autor uma experiência tanto de consumação quanto de consumição dos personagens. Porém, para chegar a tais questões, passo a identificar variáveis acerca do funcionamento do silêncio.

Contrariando o discurso corriqueiro, afirmo não ocorrer comunicação sem silêncio, pois o mesmo se constitui como origem de toda e qualquer forma de linguagem, seja ela verbal ou não verbal. Tal questão pode ser observada a partir do fato de que ao ser arrancado de um vazio inexistente, porém deduzido, o silêncio se estabelece enquanto preme de linguagem, proporcionando possibilidades comunicativas das mais variadas e estabelecendo sentidos, conscientes ou inconscientes. Com isso, o silêncio não aniquila a linguagem, mas, sim, propicia sentidos a ela.

Nesse âmbito, o silêncio (re)cria e (des)constrói discursos, pois arqueologicamente se estabelece enquanto um entre vários formadores da essência do ser, fazendo do homem não apenas um ser da linguagem, mas também do silêncio. Segundo o historiador Peter Burke, há inúmeras possibilidades de entender os silêncios, que podem ser

longos ou curtos [...] Variam tanto em qualidade quanto em quantidade [...] “naturais ou culturais [...] voluntários ou forçados [...] espontâneos ou estratégicos [...] cálidos ou frios [...] normais ou patológicos.⁹⁹

Com isso, há silêncios na dúvida, na solidão, na angústia, na introspecção, na origem e no fim das coisas, no excesso, no olhar, na repressão, na inefabilidade de Deus, no infinito do universo, nas imposições, na contemplação, na raiva, no embaraço, no assombro, na ameaça, na expectativa, na desilusão, na natureza e em tantos outros locais, sentimentos e demais possibilidades onde existe linguagem.

David Le Breton, em seu livro *Do silêncio*, apresenta a etimologia do termo em questão. Segundo o antropólogo, baseado no *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, de A. Ernout e A. Meillet,

⁹⁹ BURKE, Peter. **Escutar o silêncio**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1909199904.htm>. Acesso em 20/03/2013.

a língua latina distingue duas formas de silêncio: *tacere* é um verbo activo cujo sujeito é uma pessoa, assinala uma paragem ou uma ausência de palavra relacionada com alguém. *Silere* é um verbo intransitivo, não se aplica apenas às pessoas, mas também à natureza, aos objetos, aos animais, designa de preferência a tranquilidade, uma tonalidade agradável da presença que não é perturbada por nenhum ruído. A língua grega, com *siôpân* (calar-se) e *sigân* (estar calado) também distingue o facto de mergulhar no silêncio ou de estar calado.¹⁰⁰

Atentando, então, para a origem do signo silêncio, é perceptível a diversidade advinda do mesmo. *Tacere* indica um processo de comunicação no qual um dos indivíduos está sobre a ausência da palavra, ou seja, silencioso. Já o termo *silere* assinala uma relação com a solidão do sujeito, pois a correspondência desse indivíduo com o mundo finda-se em si. Não há correspondência entre ele e qualquer complemento, a ação se encerra em si. Por sua vez, o ato de calar demonstra uma supressão da fala, podendo ser tanto identificada quanto suscitada pelo outro.

Há na história da literatura inúmeras representações destes casos que fazem do silêncio um propulsor de sentidos. Acerca de tal aspecto, retomo o conto "O buraco", da coletânea *Tremor de terra*, de Luiz Vilela, pois a figura de Zé é simbólica quanto ao sujeito que se silencia, findando sua comunicação oral com a mãe e a namorada, ao metamorfosear-se em tatu, porém, este processo no qual se estabelece o silêncio não implica fim da comunicação que de externa se transfere para o espaço interno da mente do personagem, pleno de vozes, instaurando o silêncio não como vazio, mas modelador da comunicação.

Na inserção em uma tradição, posso observar, na mesma linha de análise, a figura de Macabéa, da novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, na qual a protagonista seria um exemplo de alguém cuja ausência da palavra perpassa o sujeito. O não entendimento das relações que a cercam e o desconhecimento de si impõem à personagem um esvaziamento existencial, cujas consequências calam fundo, levando-a, por exemplo, a tomar aspirina para não se doer, tamanha sua ignorância

¹⁰⁰ LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. p. 23. apud A. Ernout, A. Meillet. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Paris, 1951. p. 1103.

ante o mundo. Tal fato, entre tantos outros, estabelece silêncios, uma vez que, oca de linguagem, ela não possui comunicação, não conseguindo realizar um diálogo em que o sentido se complete. Suas relações com os outros personagens são parcas, apesar disso, os sentidos se configuram a partir deste silêncio estabelecido.

Apresentando mais um caso, entre tantos outros, cito o conto "A terceira margem do rio", da coletânea *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. Nessa narrativa, o pai constrói uma canoa e passa a viver no rio, atitude representativa de alguém que assume a necessidade tanto de calar-se quanto de estar calado. Remar para a terceira margem de um rio, seja rio a dentro, a fundo, ou qualquer outro valor simbólico que esse venha a adquirir, é buscar o silêncio necessário à própria existência, que pode vir a partir de vários aspectos, desde o isolamento do mundo, até a própria morte. Penso esse conto enquanto um ninho de silêncios, pois o pai se silencia no rio; a família, ao se ver abandonada pelo pai, vai aos poucos silenciando a ausência do patriarca; o filho, em seu silêncio de busca, ao ver o pai, silencia a possibilidade de assumir seu lugar naquele rio, entre outras possibilidades.

Porém, é fundamental lembrar que esses exemplos de silêncios não esgotam o valor da linguagem, ao contrário, fazem com que ela brote de cada fissura aberta por sua aparente ausência. Com isso, os enunciados não estão necessariamente legíveis nas palavras, pois é crucial penetrar as grotas existentes em cada signo para delas arrancar os sentidos ali incrustados em silêncios. Ou seja, os ditos e não ditos estão silenciados nas palavras, podendo emergir e suscitar possíveis entendimentos, levando, por exemplo, o personagem ou o narrador a tornar-se um ser da linguagem a partir dos silêncios ali encerrados.

Na contemporaneidade, os sujeitos convivem constantemente com o excesso de comunicação. Porém, mesmo em meio a esse exagero, o que se vê são seres quase sempre parcos de sentido, pois o muito passa a representar o vazio de possibilidades imposto por esse excesso. As consequências dessa verborragia são inúmeras, entre elas figura o incômodo causado pelo silêncio na maioria dos indivíduos, que veem tal condição com angústia e insatisfação, buscando preencher esse espaço com o contínuo ruído de um *tagarelar* sem fim que nada significa verdadeiramente. Logo, a modernidade está pautada na chegada e permanência do ruído, presente na vida dos indivíduos como forma de confusos sentidos quase inexistentes.

Nesse ínterim, relembro os versos de Álvaro de Campos em "Ode triunfal", como retrato desse mundo de barulhos enquanto elementos propulsores de aparente sentido, pois, para o referido heterônimo de

Fernando Pessoa, estar no mundo é compreender-se enquanto motor de uma máquina, ver-se como tal, completo e infalível, em uma constante exaltação dos ruídos modernos:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor
 [se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um
 [automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de
 [tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente,
 [tornar-me passento
 a todos os perfumes de óleos e calores e
 [carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e
 [insaciável!¹⁰¹

Esse trecho do poema, apesar de alusivo ao momento no qual foi produzido, início do século XX sob influência do Futurismo de Filippo Marinetti, pode, também, ser tomado enquanto representação do homem contemporâneo, que vê no excesso de linguagens e ruídos modernos um sustentáculo responsável por afastá-lo do perigo do silêncio. Hoje, ao observar os sujeitos pelas cidades, é factual a necessidade do som, seja pelo constante uso dos fones de ouvido, seja pelo uso do celular ou de outras fontes de comunicação que os protejam do eminente silêncio.

Infiro, então, a modernidade, junto aos avanços por ela ocasionados, seja no campo social, industrial, econômico, político, entre outros, como uma das responsáveis pela instauração do ruído. O suposto cessar dos sons, decorrentes das tecnologias, imporia ao indivíduo um mal-estar suscitado pelo surgimento do silêncio, além de os ruídos impossibilitarem as pessoas de se ouvirem. Com isso, no ambiente contemporâneo, o silêncio torna-se praticamente um vestígio de algo responsável pelo aparecimento da interioridade dos seres que, ao estarem imersos nos sons do mundo moderno, se afastam da possibilidade de reflexão sobre a própria existência. Ou seja, no mundo onde prevalece o exagero de palavras, o silêncio, mesmo reprimido, adquire importância infinita como forma de resgatar o valor da palavra,

¹⁰¹ PESSOA, Fernando. **Melhores poemas de Fernando Pessoa**. São Paulo: Global, 2001. P. 73-74.

perdido em meio aos excessos da comunicação, pois, como afirma Le Breton:

Na comunicação, no sentido moderno do termo, já não há lugar para o silêncio, há uma coacção da palavra, de ser obrigado a falar, de dar testemunho, porque a 'comunicação' é tida como a resolução de todas as dificuldades pessoais ou sociais. Nesse contexto, o pecado é o comunicar 'mal' e, ainda mais repreensível, mais imperdoável, é ficar calado. A ideologia da comunicação assimila o silêncio ao vazio, a um abismo no seio do discurso, não compreende que, às vezes, é a palavra que forma a lacuna do silêncio. Mais do que ruído, o silêncio é o inimigo reconhecido do homo *communicans*, a sua vocação. Implica na verdade uma interioridade, uma meditação, uma distância assumida em relação à turbulência das coisas, uma ontologia que não tem tempo de aparecer, se não estivermos atentos a ela.¹⁰²

O conto "Dois homens", da coletânea *Tremor de terra*, de Luiz Vilela, é um exemplo da não aceitação e do embaraço causados pelo silêncio. Na narrativa em questão, um narrador em terceira pessoa descortina uma cena na qual dois homens estão sentados em uma mesa de bar, um frente ao outro. Os fatos ocorridos chegam ao conhecimento do leitor pelos olhos desse narrador que parece observar os acontecimentos a certa distância. É nítido o incômodo do narrador ao tentar compreender o silêncio dos dois homens, possibilitando uma ampla reflexão sobre a pluralidade de interpretações para o silêncio. De acordo com suas impressões, o silêncio pesa, incomoda, pois, considerando o lugar onde se encontravam, o normal seria que desenvolvessem algum ato comunicacional.

A atitude desse narrador incorre no fato de a comunicação, na modernidade, ser uma confirmação explícita dos indivíduos em suas posições recíprocas de locutores e de receptores, como se ao estar um ante o outro houvesse a obrigatoriedade de colocarem em prática o plano de comunicação passível de se estabelecer a partir do diálogo. Nesse plano, articulam-se a impossibilidade de não falar, de calar-se, a

¹⁰² LE BRETON, 1997, p. 12.

não ser para escutar o outro em seu turno. Nesse aspecto, o dizer é o que importa, transformando o teor da mensagem emitida, muitas vezes, em algo acessório e supérfluo, desconsiderando tanto os sentidos inerentes às palavras quanto os silêncios que deveriam alimentar qualquer conversa.

Noto, com isso, que as palavras transbordam em excesso, quase sempre esvaziadas de sentido, como forma necessária de tentar calar o silêncio imanente de toda comunicação moderna, afeita à permanência sonora. Compreendo, com isso, o silêncio e a palavra não enquanto elementos contrários, mas complementares, ativos e significantes que fazem com que os discursos passem a significar e existir a partir de suas ligações mútuas, tornando quase impossível a existência de palavra sem a presença do silêncio como marco fundador da mesma. Nesse sentido, "cada palavra proferida tem a sua parte de ruído e a sua parte de silêncio e, de acordo com as circunstâncias, soa com mais ou menos força segundo a dosagem de um ou outro"¹⁰³,

Convém reafirmar, portanto, ser o excesso de ruídos o responsável pela marginalização do homem ante o processo efetivo de comunicação, pois são esses sons que aniquilam o pensamento. Partindo de tal pressuposto, noto o silêncio enquanto força originária, potencialmente criadora e capaz de impelir à luz tudo o que comunica. Na perspectiva de Dalva Cunha¹⁰⁴,

O silêncio constitui o fator mais apurado, mais depurado e mais potente da comunicação, pois comunica o próprio ser.

Fundindo-se perpetuamente com o ser, nada mais vem a ser que o próprio ser, em sua plenitude.

[...]

O silêncio busca o ser, encarna o ser, vela o ser, comunica o ser, interroga o ser do nada, o nada do ser.¹⁰⁵

Os posicionamentos de Dalva Cunha a respeito do silêncio referem-se ao fato de que "somente o silêncio, força originária, potência

¹⁰³ LE BRETON, 1997, p. 16

¹⁰⁴ A pesquisadora trabalha com o tema do silêncio, buscando compreender como o mesmo é elemento constitutivo do texto *Assim falava Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche.

¹⁰⁵ CUNHA, Dalva. **Silêncio, comunicação do ser**. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 69-70.

criadora, fonte de energia e propulsora de tudo o que vem à luz, que se dá, que comunica, possui elementos para integrar o homem, emprestando-lhe autenticidade¹⁰⁶. Com isso, é crucial observar como posso compreender o silêncio a partir do transbordamento de palavras em obras como *O inferno é aqui mesmo*, *Entre amigos* – romances – e *Bóris e Dóris* – novela, de Luiz Vilela.

Para tanto, retomo o fato de, na contemporaneidade, a linguagem utilizada pelos sujeitos ser um sustentáculo falsamente estável, pois, absorvidos na aparente fixidez do mundo, eles não compreendem os silêncios presentes a cada momento. Cria-se, então, um mundo imaginário, traiçoeiramente verdadeiro e estável, silenciando a verdadeira comunicação do ser ao impor falsas verdades responsáveis por minar o pensamento e a comunicação humanos a partir dos ruídos modernos. Logo, múltiplas possibilidades de compreensão do mundo também estão silenciadas, impossibilitando que a poesia da existência aflore prenhe de sentido e comunicação. Com isso, atentarei tanto para a organização da linguagem, quanto para os silêncios suscitados por essa linguagem enquanto elementos propulsores de sentidos nos romances e na novela acima citados.

Destaco, então, que a demasia de palavras do mundo moderno afasta os indivíduos da pluralidade da vida e dos sentidos emanados dos silêncios por eles ignorados, os direcionando à vida moldada e pré-estabelecida por regras de conduta sociais que impedem a proliferação de interpretação de valores, impondo modelos de códigos a serem seguidos. Nesse sentido, acho importante atentar para a solidão enquanto elemento chave para a comunicação se efetivar nas bases da multiplicidade de silêncios e para a criação de sentidos possíveis, pois a vida em sociedade, nos padrões impostos pela contemporaneidade, é diminuta e escassa. É na valorização da solidão que o indivíduo pode assimilar, sem temor, os silêncios à sua volta.

Esses apontamentos acerca do excesso de linguagem e do silêncio, na modernidade, me levam a compreender como o mesmo pode ocorrer tanto no ato da conversação, na fala, quanto nos discursos advindos desse processo. De início, é importante observar que as pausas e os silêncios no diálogo possuem valores culturais diferenciados, uma vez que dependem do *status* atribuído por determinado grupo social, pois, como afirma Peter Burke, "as regras variam de um lugar para outro, de um contexto social para outro e de um tempo para outro. Há

¹⁰⁶ Ibid., p. 71-72.

uma geografia, uma sociologia e uma história do silêncio¹⁰⁷". Porém, independente do grupo sociocultural, o silêncio é inegavelmente marcante e presente nos momentos de interação verbal, tornando-se elemento constitutivo e modelador da comunicação, de modo a permitir passagem tranquila da palavra de um sujeito para o outro.

Sem que ocorresse o silêncio na troca de turnos da fala dos interlocutores em uma conversação, a comunicação não se efetivaria, pois teríamos apenas um fluxo ininterrupto de palavras. Com isso, o silêncio não indica somente a forma de saber falar, mas também o momento a ser utilizado para que o outro diga algo e a comunicação se estabeleça a partir dessas pausas necessárias para a instauração dos discursos e dos sentidos decorrentes da conversação. Mas devo ressaltar que ter consciência de quando calar ou falar provém da capacidade comunicativa de cada indivíduo e do conhecimento dos hábitos de seu grupo e das situações de conversa.

Toda conversa tem seu início no rompimento do silêncio, trazendo à tona discursos reveladores de hábitos sociais e culturais dos sujeitos em conversação. Durante esse processo há, também, instantes de silêncios, que podem ser longos ou curtos, dependendo do sentido o qual o interlocutor pretende atribuir à sua fala, podendo transitar por sentidos negativos ou positivos. Ele pode tanto emperrar a comunicação quanto fazê-la fluir. Independente disso, "uma conversa em que ninguém se sente mal é aquela cujos contornos respectivos do silêncio de uns e outros apresentam aspectos que se harmonizam¹⁰⁸", como observa Le Breton.

Uma interação que é constantemente atravessada por turnos longos de silêncio pode revelar a exteriorização da intimidade dos sujeitos, que é demonstrada na tranquilidade dos indivíduos ante os momentos de silêncio. Mário Quintana atentava: "Amizade: quando o silêncio a dois não se torna incômodo" e "Amor: quando o silêncio a dois se torna cômodo"¹⁰⁹. O não incômodo ou a comodidade ante o silêncio junto ao outro é proveniente da intimidade já construída e constituída, para tanto, há o acolhimento do ser frente ao silêncio, pois a amizade ou o amor dispensa a necessidade da fala constante. Nesse caso, o silêncio não é abandono nem caos, mas serenidade e, mesmo em silêncio, se fazem presentes os sentidos advindos da cumplicidade dos amigos ou dos amantes. Em contrapartida, o silêncio pode ter valor

¹⁰⁷ BURK, 1999, s/p.

¹⁰⁸ LE BRETON, 1999, p. 41

¹⁰⁹ QUINTANA, Mário. **O caderno H**. 9. ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 32.

negativo em uma interação entre sujeitos, se transformando em abismo intraspônível, podendo, por vezes, se instaurar na conversa, interrompendo a fluidez que até então havia, modificando sentidos já existentes e instituindo outros.

No romance *O inferno é aqui mesmo*, aos poucos o leitor desvenda e percebe os silêncios provenientes da comunicação entre os personagens, quase sempre, em diálogos verborrágicos, em tom frenético e em construções discursivas aparentemente vazias de sentido, mas capazes de revelar muito sobre quem as profere, com base nos silêncios intrínsecos a essa linguagem. E, a partir de tal perspectiva lerei essa narrativa, buscando apontar que o exagero de palavras esconde silêncios plenos de significados que revelam como o mundo moderno é responsável por minar nos sujeitos, por exemplo, a capacidade de estarem sozinhos, em silêncio, para momentos de reflexão sobre a própria existência e sobre o sentido de suas relações com outros indivíduos.

Figura central do romance é Edgar – narrador-protagonista – sujeito do interior de Minas Gerais, jornalista em Belo Horizonte, que se muda para São Paulo para trabalhar em um dos mais renomados jornais do país – O Vespertino – por indicação de Henrique, um antigo amigo, ex-morador da capital mineira que trabalha no jornal paulistano. As mudanças ocorrem de forma rápida, o convite para conhecer a redação, a conversa com Marcelo – editor de Arte – para um estágio, a mudança e, em pouco tempo, a contratação.

É perceptível em Edgar, desde o primeiro momento da narrativa, as características de um sujeito reflexivo, diferente da maioria dos outros personagens, por conseguir estabelecer um diálogo introspectivo e nada superficial a partir do contato com os outros sujeitos, o que o torna, por vezes, um ser marcado pela descrença e pela desilusão, assim como a maioria dos personagens de Vilela. Exemplo dessa postura pode ser observado no momento em que Henrique o convida para conhecer a redação do jornal e o questiona sobre seus planos, ao que ele responde, “– Não, não tenho plano nenhum; há muito que parei de fazer planos; é a coisa mais inútil do mundo”¹¹⁰.

Por ser elemento peculiar da linguagem, seja ela exteriorizada através do diálogo ou interiorizada, acho pertinente, a partir dos dizeres de Edgar, retomar o dialogismo bakhtiniano. Nesse sentido, o protagonista apresenta, por meio da linguagem, uma concepção de

¹¹⁰ VILELA, Luiz. *O inferno é aqui mesmo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1983. p. 11.

futuro, enquanto sujeito incrédulo em relação a si, aos outros e ao mundo, refletindo suas insatisfações, como assim o fizeram tantos outros pensadores e poetas, entre eles cito novamente Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, que tanto em “Lisbon revisited”,

Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

quanto em “Tabacaria”,

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do
[mundo.

desfiam angústias perante o que virá. As negativas iniciais da fala de Edgar e dos “eus líricos” de Álvaro de Campos, delineiam certa aura de insatisfação e de descontentamento, se apresentando como vozes que convergem na mesma falácia imposta pelo tempo aos sujeitos, o da incerteza da vida.

A fala do protagonista é, sem sombra de dúvidas, característica dos sujeitos no mundo moderno, no qual, como afirma Marshall Berman, “Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens”¹¹¹. Pressuponho, então: ao afirmar que fazer planos é algo inútil, Edgar compreende e assume a inevitável condição de fluidez e inconstância do mundo e das relações impostas, contra as quais não se pode lutar, por isso, às vezes abertamente, outras introspectivamente, ele desfere suas angústias e reflexões em face da caoticidade de tudo isso.

Vejo, também, em Edgar uma quebra dos estereótipos dos sujeitos modernos habituados aos mais variados ruídos e ao excesso de palavras, pois o silêncio não o incomoda tanto quanto a outros sujeitos. Há, sim, um personagem capaz de se adequar e que sente necessidade

¹¹¹ BERMAN, 1986, p. 102.

desses momentos de silêncio e solidão – não negativa, como costumamos vivenciar, mas reflexiva acerca das questões que vão se configurando em sua jornada n’O Vespertino e em São Paulo. Enquanto outros personagens desfilam suas falas em diálogos inconclusos e quase sempre sem sentido, desnudo nos silêncios do narrador, ante a fala dos personagens, a sensatez de quem sabe o quão sem fundamento são aqueles dizeres de quem fala muito e nada diz.

Não estou buscando afirmar que Edgar esteja acima dos outros personagens nessa perspectiva de análise, até mesmo porque, em diversos momentos da narrativa, ele também consegue se adequar a esses diálogos, mas logo em seguida retoma a reflexão sobre discussões anteriores, assegurando, com isso, um diferencial entre eles. Eram poucas as pessoas com quem o protagonista conseguia manter uma cumplicidade, com diálogos mais verdadeiros e consistentes, um exemplo disso é Bosco, um companheiro do jornal que em determinado momento diz precisar muito falar com ele e, para que ninguém atrapalhasse a conversa, saem para jantar naquele dia.

O assunto é rotineiro, porém significativo, pois demonstra os sentimentos de Bosco ao revelar a pretensão de dizer algo íntimo que o tem atormentado e até o feito sonhar; uma viagem para o Acre, de onde saiu aos quinze anos de idade, brigado com o pai, para tentar a vida em outro lugar. Ele precisa voltar ao Estado natal para rever o pai e o local onde nasceu e fala da angústia que o tem assolado:

– Até alguns anos atrás as coisas estavam assim; para mim o Acre era só uma lembrança e parecia estar tão distante, tão fora de minha vida como se estivesse num outro planeta. E então, não sei como, talvez o resultado de várias coisas por que passei ultimamente, eu comecei a pensar de novo nele, a pensar em meu pai, minha casa, nossas vacas; e foi me dando uma necessidade tão grande de voltar e de rever tudo aquilo; uma necessidade quase dolorosa. Comecei a sonhar com as coisas, precisa ver; sonhava quase toda noite. Até acordado: às vezes estou na rua esperando um ônibus e quando vejo já estou longe, lá no Acre, no meio das vacas, conversando com meu pai, de manhãzinha, aquele cheiro de esterco no curral.¹¹²

¹¹² VILELA, 1983, p. 73, 74.

Após essa fala, Bosco retira do bolso uma carta escrita para seu pai e pede para Edgar enviá-la caso algo ocorra antes da viagem, pois considera o narrador o único amigo em quem confia. Com base nos padrões de comportamento dos sujeitos contemporâneos, os dizeres de Bosco podem, erroneamente, ser tomados como banais, mas estão carregados de sentido em virtude da confiança depositada em Edgar, além disso, é inegável o forte sentimento de saudade que o toma. Nesse ínterim, ao contrário do que ocorre com quase todos os outros membros do jornal, estabelece-se ali certa cumplicidade responsável por romper o silêncio que caracteriza o discurso do narrador.

Heloísa, esposa de Henrique, é outra personagem com quem Edgar identifica-se, vindo a ter um rápido envolvimento amoroso. Logo de início ela desperta seu interesse e o faz, também, romper a barreira do silêncio que o circunda. No primeiro encontro entre os dois, ele chega ao apartamento e ela está sozinha, pois o marido ainda não havia chegado do jornal. A conversa transcorre pautada em assuntos rotineiros, a música, o clima, a cidade, mas ao falarem sobre o jornal, a opinião dela é significativa:

- E o pessoal do jornal, não vem aqui?
- De vez em quando; de vez em quando o Henrique traz algum para almoçar ou jantar.
- Que tal são eles?
- Tem uns três que eu gosto, são bons sujeitos. Mas as mulheres, as noivas, e não sei quê mais, não teve uma que me topassse. Você já conversou com algumas delas?
- Não.
- São vazias como balões: se você enfiar a ponta de um alfinete elas estouram.
- Eu ri. Ela era uma pessoa mais complexa do que eu imaginara à primeira vista.
- São todas umas cabeças ocas – disse ainda. – Depois de conversar meia hora com elas eu tenho vontade de saltar dessa janela.¹¹³

A postura de Heloísa pode ser lida como crítica aos sujeitos modernos, seres rasos e inconsistentes quanto à instauração de relações sólidas. A metáfora utilizada ao se referir às esposas é expressiva também dessa modernidade, pois ser vazio como balão e estourar ao

¹¹³ VILELA, 1983, p. 24.

mínimo toque, representando a típica demonstração da precariedade das relações interpessoais que se formam, se deformam e se desfazem à medida de sua construção. Acerca de tal questão, retomo Zygmunt Bauman, ao tratar desses vínculos fragilizados no mundo moderno, em *Vida líquida*:

Numa sociedade líquido-moderna, as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades, em incapacidades. As condições de ação e as estratégias de reação envelhecem rapidamente e se tornam obsoletas antes de os atores terem uma chance de apreendê-las efetivamente.

[...]

Em suma: a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. [...] A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes.¹¹⁴

Ainda sobre o convívio entre os sujeitos da narrativa, o excesso de comunicação intrínseco aos discursos e os silêncios possíveis nesses processos, vejo a personagem Vanessa como elemento determinante para o entendimento do comportamento e das reflexões de Edgar. Vanessa é apresentada como uma mulher capaz de prender a atenção dos homens da redação do jornal por sua beleza. O narrador não a conhece de imediato, pois a mesma estava em férias quando ele chega a São Paulo para trabalhar no jornal, mas os comentários dos companheiros despertam curiosidade, até que determinado dia ele a conhece e pouco a pouco um envolvimento vai se desenhando. De início ele a chama para jantar, ela aceita, mas não aparece para o compromisso, deixando-o determinado a esquecê-la, porém, tão logo ela busca conversar, ele cede e marcam novamente outro encontro, que desta vez ocorre, tendo como consequência uma relação amorosa entre ambos.

¹¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 7-8.

É evidente, pelas atitudes de Vanessa, não haver interesse de sua parte em manter um relacionamento sério com alguém. Ela transita entre os homens do jornal com autonomia, despertando o interesse de todos e se envolvendo com quem quisesse. Porém, esse comportamento autônomo vai se modificando e chega ao seu auge quando ela declara amar Edgar, tornando o envolvimento dos dois mais sério, porém, cheio de idas e vindas. O narrador chega a propor a ela saírem de São Paulo para uma viagem juntos, mas ela diz não ser o momento e ter dúvidas quanto a deixar tudo para trás. Ele pede demissão e resolve fazer a viagem, mesmo sem a presença dela, mas antes, retorna para sua cidade natal, no interior de Minas Gerais, onde recebe a ligação de um antigo colega d'O vespertino, informando que Vanessa havia morrido em um acidente de carro.

Foi quando ainda estava em minha cidade que recebi, por um telefonema de Raimundo, a notícia: Vanessa morrera num desastre; o Corcel derrapara no asfalto molhado, indo bater de frente contra um caminhão: o carro virara um bagaço e Vanessa ficara irreconhecível. Aquilo tinha de acabar acontecendo, disse Raimundo; qualquer um podia prever pelo modo que ela dirigia; parecia até que ela vinha desejando aquilo. – Ela andava muito louca, Edgar, muito louca; é uma pena porque ela era linda.¹¹⁵

É reconhecível que o pedido de demissão de Edgar toca Vanessa e a deixa mais sombria, triste e reflexiva em seu comportamento. O convite feito pelo narrador, causa na personagem a angústia de alguém que tem o desejo de acompanhar Edgar na viagem, mas ela se sente presa àquele local, certamente pelo medo do desconhecido, do que seria dela longe de onde aparentemente se sente segura. Então, vejo nessa postura a ilusão de permanência imposta pelo mundo moderno aos sujeitos que, ao se verem na possibilidade de mudanças, não sabem como agir em decorrência do desconhecido que têm pela frente.

Nesse sentido, retomo Marshall Berman:

Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a

¹¹⁵ VILELA, 1983, p. 220.

forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante. Precisam aprender a não lamentar com muita nostalgia as “relações fixas, imobilizadas” de um passado real ou de fantasia, mas a se deliciar na mobilidade, a se empenhar na renovação, a olhar sempre na direção de futuros desenvolvimentos em suas condições de vida e em suas relações com outros seres humanos.¹¹⁶

Ao contrário de Edgar, que em muitos momentos vê as mudanças da vida pessoal e social com naturalidade e como algo necessário, Vanessa se desestrutura em meio a tantas possibilidades desconhecidas. Retomo, então, o ponto no qual o narrador recebe a notícia de sua morte e destaco a pressuposição de ela ter procurado por aquilo, sugerindo um suicídio, atitude passível de revelar o extremo, o excesso de não aceitação da liquidez da vida moderna e tudo o que ela implica cotidianamente aos indivíduos que, ao se depararem com suas mazelas, perecem em face à inconstância que se desenha.

Considero, também, a desestabilização de Vanessa e sua morte como meio de silenciar sua inadequação à circunstância à qual ela se viu envolvida. Em grande parte da narrativa seus discursos são acompanhados por posturas firmes e decididas, que vão cedendo espaço para um estado de tristeza latente. É o tempo da reflexão, tempo de deparar-se com alguém até então desconhecido e submerso na fluidez do mundo moderno. Logo, a antiga Vanessa, alheia ao que as circunstâncias implicam aos sujeitos, é silenciada, passando, então, a uma personagem capaz de olhar o mundo a sua volta, mesmo com dificuldade de compreendê-lo, com um pouco mais de discernimento, como observado neste diálogo entre ela e Edgar:

– Sabe? – Ela disse naquele mesmo tom de gravidade, – tem hora que sinto medo dessa redação; medo, a palavra é essa, um medo frio; medo das pessoas: a gente nunca sabe o que elas estão realmente pensando e sentindo, nunca sabe o que esconde um sorriso, o verdadeiro significado

¹¹⁶ BERMAN, 1986, p. 109, 110.

de um gesto; nunca pode confiar inteiramente; a gente está sempre pensando: o que haverá por trás disso? Claro, elas também devem estar sentindo a mesma coisa em relação à gente, eu sei. É uma coisa que está acontecendo com todo mundo. Mas isso é ruim, isso não é bom pra ninguém; não pode ser. A gente vê: está aí, todo mundo com medo de todo mundo, ninguém acreditando mais em ninguém, as pessoas pensando apenas em se protegerem. Isso é horrível. Puxa, chega um ponto em que a gente não confia mais nem na gente mesma: é uma verdadeira calamidade. Dá vontade de fugir. Mas fugir pra onde? E isso adiantaria? Que adianta fugir para algum lugar, se a gente não pode fugir da gente mesma? Se a gente pudesse... Bem que eu gostaria. Seria maravilhoso...¹¹⁷

Outro personagem inadaptado aos excessos da modernidade é Tarcísio – artista plástico amigo de Edgar –, porém a angústia que o consome está pautada em sua inadequação à cidade de São Paulo. Ele vê a metrópole como lugar responsável por sua tristeza e não consegue entender como alguém pode viver feliz em meio ao caos que ali se instaura diariamente. Durante uma conversa, Edgar questiona o porquê de ele ainda permanecer na cidade, pois basta comprar uma passagem e ir embora; Tarcísio responde não ser tão simples assim, pois já tentou várias vezes e não conseguiu, uma vez que sempre acontece algo que o faz retornar, como em uma das vezes na qual já estava longe e um telegrama o fez voltar. Segundo ele, “a cidade foi me buscar lá no fim do mundo; o polvo estendeu seu tentáculo até lá para me buscar de volta¹¹⁸”.

Mesmo com toda a agitação de São Paulo, Tarcísio a vê como uma cidade morta, onde o silêncio impera e a partir da qual se inspira para fazer suas pinturas, consideradas armas contra a metrópole. Apesar de mote para sua arte, ele afirma que aquele lugar não deve entrar em seus quadros, pois se a cidade já o dominou, não poderá fazer o mesmo com suas telas e, por isso, utiliza todas as cores possíveis, exceto preto e cinza, por serem as representações puras de São Paulo.

Ao levar em consideração o desajuste de Tarcísio frente às possibilidades as quais uma cidade como São Paulo projeta sobre os

¹¹⁷ VILELA, 1983, p. 162, 163.

¹¹⁸ VILELA, 1983, p. 97.

indivíduos, fica evidente que a postura desse personagem é peculiar dos sujeitos contemporâneos. Com isso, o conflito é notório e inevitável, pois a individualidade se dissolve na multidão de homens que ali coabitam sem que haja nenhum contato entre eles, delineando, assim, certo modo de solidão. Contudo, Tarcísio busca refúgio na arte, vista como possibilidade de resistência, de vida, o que me faz retomar a afirmativa clássica de Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna*: “a modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável¹¹⁹”, levando-me a evidenciar o silêncio imposto pela cidade e pela vida moderna aos sujeitos, tornando-os reféns de sua própria morada.

O destino de Tarcísio está intimamente entrelaçado aos sentimentos que ele expressa por São Paulo. Após a primeira exposição – mal vista pelos críticos – e um rápido envolvimento com Vanessa, durante a preparação de uma nova exposição, ele surta a ponto de precisar ser internado em hospital psiquiátrico. Segundo Edgar, “– Parece que a cidade venceu¹²⁰”, silenciando mais um morador incapaz de suportar as vicissitudes, as contradições, a fluidez e os excessos modernos, elementos que também afetam de modo contumaz o protagonista.

Edgar, ao longo da narrativa, também vai dando claras demonstrações de incômodo quanto à sua vida em São Paulo. Suas atitudes são de um sujeito consciente ante a representação da cidade, às vezes vencido por aquilo que ela determina, preferindo abandoná-la. Ele não fixou raízes, decidindo morar em um hotel; sempre viu o jornal com olhar crítico e certo receio dos que com ele trabalhavam; tinha poucas, raras pessoas com quem se sentia à vontade para conversar. Talvez, por isso, certos rompantes de explosão, como neste momento pós-discussão com Vanessa:

Àquela noite custei a dormir; não sentia a menor necessidade de dormir; parecia-me mesmo que jamais voltaria a dormir como antes. Minha cabeça estava mais acesa do que nunca, pensando sem parar. Uma das coisas que eu pensei foi sobre o inferno. Eu já não tinha mais religião e fazia tempo que eu não pensava nessas coisas. Àquela hora eu pensei. Eu pensei: o céu eu não sei se

¹¹⁹ BAUDELAIRE, 2010, p. 35.

¹²⁰ VILELA, 1983, p. 216.

existe, mas o inferno eu sei: o inferno existe – o inferno é aqui mesmo. Só que ele não era como ensinavam: no inferno não havia fogo; ao contrário: o inferno era frio, terrivelmente frio; e não havia também choro, nem rilar de dentes, nem gritos; havia silêncio e imobilidade: o inferno era totalmente silencioso e pavorosamente imóvel. O inferno era parecido com a morte.¹²¹

A transfiguração do inferno em algo frio e silencioso, ao revés do que algumas religiões pregam, não retira sua característica de lugar onde o sofrimento prevalece, muito pelo contrário, parece haver a acentuação desse sentimento em Edgar, assim como em Tarcísio. Em certos momentos os dois parecem compartilhar da mesma angústia imposta cotidianamente por aquela cidade. É evidente que o inferno para ele é São Paulo, fria e silenciosa em seu caos diário, na indiferença e no vazio peculiar nas relações interpessoais. É o excesso de tudo, gerando o silêncio e consumindo os indivíduos, transfigurando-se, possivelmente no nada que se assemelha à morte.

Posso, a partir da frase e também do título do livro *O inferno é aqui mesmo*, fazer alusão a uma máxima de Jean-Paul Sartre contida na peça *Entre quatro paredes*, “O inferno... são os outros¹²²”. Há estreita relação no processo dialógico de o inferno ser aqui mesmo e o inferno ser os outros, ambas as possibilidades se referem às questões relativas ao relacionamento entre os indivíduos, à influência que um sujeito tem sobre o outro e o modo como esse outro se deixa influenciar. Dessa interação, emergem os sentimentos, os discursos, as vozes e os silêncios aptos a moverem o comportamento dos seres.

Assim é o romance *O inferno é aqui mesmo*, uma narrativa na qual os excessos delineiam as relações entre os personagens. São os excessos da verbosidade na fala da maioria dos sujeitos, se efetivando como um falatório sem sentido. São os excessos da estrutura de um jornal, em que as palavras adquirem contornos adequados e diferentes do que realmente possuem. É o caos de São Paulo a silenciar nos indivíduos a possibilidade de comunicação, e a tornar o contato entre eles algo frio e superficial. São os excessos de sentimentos a tomar conta de personagens como Edgar, Vanessa e Tarcísio. Tudo isso permeado pela instabilidade, pela insegurança e pela fluidez da

¹²¹ Ibid., p. 154.

¹²² SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril, 1977. p. 98.

modernidade, bem como pelo silêncio que perpassa a narrativa como possibilidade de compreensão dos personagens, de seus discursos e de suas atitudes.

O exagero de palavras e outras demasias também são características notórias no romance *Entre amigos*, texto cujos tempo e espaço são bem delimitados, algumas horas de uma noite no apartamento de Marcos, professor universitário, onde um grupo de amigos está reunido bebendo e comendo. Ali, estão Rita, esposa de Marcos, Pipa, dono de uma oficina mecânica e casado com Leila, professora de Teoria Literária na universidade da cidade do interior, e Ezequiel, escritor que chega do Rio de Janeiro para visitar os amigos.

A conversa enredada transita entre a descontração – normal em um momento como esse – e a tensão, que por vezes toma conta do ambiente, pelo modo como algumas questões são abordadas. Os temas mais variados vão surgindo, sexo, violência, o fazer literário, defeitos humanos, política, entre outros, e os comentários trafegam entre a banalidade, a crueldade e outros posicionamentos mais reflexivos em meio a piadas e rompantes de seriedade, desvelando o vazio daqueles personagens pertencentes à classe média brasileira. A interação verbal entre os personagens leva a diálogos quase inconclusos e, por vezes, a confusão gerada faz o leitor desavisado não perceber que as mazelas daquela classe média, de vida quase medíocre e banal, são deslindadas na tagarelice advinda dos assuntos conversados, possibilitando, assim, a leitura de inúmeros processos dialógicos originários dos discursos ali desferidos.

Posso ver nesse jogo de banalidades e de questionamentos, por vezes sérios, variadas formas de silêncios evidenciados no processo de interação verbal, revelador de características muitas vezes não compreendidas nem pelos personagens, mas presentificadas, fazendo vir à tona angústias, frustrações, incompletudes e outros sentimentos característicos dos discursos dos sujeitos da narrativa. O que se silencia, ou está silenciado, são os sentidos da vida, abafados pelo vazio do excesso de palavras; é o humanismo perdido em meio ao caos implicado pelo mundo moderno aos indivíduos; são os dramas de uma vida quase sem sentido; são os medos e as incertezas impostos pela existência.

Destaco inicialmente a figura de Marcos, com intuito de desenvolver algumas leituras baseadas no modo como os assuntos se apresentam na narrativa. Esse personagem apresenta uma visão de mundo quase sempre irônica, pessimista e às vezes cruel, a partir de um comportamento aparentemente intelectual, conhecedor dos assuntos mais variados no que tange à arte, à literatura e à filosofia, mas que

assim como Ezequiel e Leila, representa um pseudointelectualismo, com inserção de frases soltas e referências superficiais a autores, obras e pensadores. Segundo Luiz Carlos Junqueira Maciel, esses três personagens “não conseguem estruturar um diálogo em que haja humanismo, profundidade, beleza e sentido de vida¹²³”, pois, o desconhecimento de seus sentimentos silencia a possibilidade de uma reflexão mais abrangente sobre o que discutem.

Marcos está sempre desferindo sua acidez contra tudo e contra todos, se colocando como um inadaptado às inúmeras situações do dia a dia, se sentindo angustiado por ter trinta e quatro anos e até então não ter realizado algo grandioso em sua vida, como se a mesma fosse sempre marcada por irrealizações, não havendo mais tempo para algo notório acontecer. Em meio a tais questões, ele diz não mais saber quem é, como se houvesse perdido sua identidade e admira Gauguin¹²⁴ por ter abandonado tudo e ter se dedicado à pintura, diz que sua maior vontade é também largar tudo e começar algo novo, totalmente diferente do que vivencia. Com base em seus dizeres, Leila o questiona sobre seus pensamentos, ao que ele responde:

– Em quê? Pergunte-me em quê que eu não penso, é mais fácil. Eu penso em tudo. Você quer ver? Por exemplo: tem dia que eu penso: aqui estou eu, com minha mulher, meus filhos, meu apartamento, meu carro, meus negócios, minhas aulas na Faculdade; aqui estou eu; e aí? estou bem? é isso que eu quero?

– Mas essas coisas todo mundo pensa.

– Pode ser, mas a minha desgraça é que não sei o que responder. Eu faço as perguntas, mas não consigo as respostas. Sou um cara feliz? Sou? Claro que sou, como poderia dizer que não sou? Seria uma ofensa aos infelizes da Terra. Mas sou mesmo? Às vezes acho que não; às vezes acho. E se não sou, por que não sou? Qual o motivo? Eu não sei.¹²⁵

¹²³ MACIEL, 1983, p. 10.

¹²⁴ Paul Gauguin (1848-1903) foi um pintor francês que aos 25 anos passa a dedicar-se totalmente à pintura. Foi tão singular quanto Van Gogh e Cézanne e via a pintura como forma de filosofia de vida. Não se incorporou ao movimento impressionista e sua obra foi determinante das vanguardas do início do século XX na Europa.

¹²⁵ VILELA, Luiz. **Entre amigos**. São Paulo: Ática, 1983. p. 71-72.

Presumo que esses questionamentos acerca da existência nascem do silêncio concernente ao interior do personagem que possivelmente se encontra em constante diálogo consigo mesmo. Esse silêncio emerge, trazendo à tona as angústias nas incertezas do futuro, nas frustrações quanto ao passado e ao presente e na relação temporal estabelecida. Marcos carrega em seu discurso essa dúvida comum à maioria dos sujeitos, como se estabelecesse um diálogo com os indivíduos que também sofrem com esses mesmos dramas diários, inegavelmente sem respostas. Nesse sentido, Le Breton aponta, “o silêncio diz aquilo que as palavras não seriam suficientes para traduzir¹²⁶”, e o silêncio de onde emanam as palavras ditas pelo personagem, revela os sentidos escondidos em meio a tanto palavrorio, que, como já observado, toma o lugar dos rompantes de lucidez presentes no romance.

A oscilação entre os momentos sem sentido e de reflexão, que por vezes assombra o indivíduo, é algo característico do sujeito do mundo moderno, imerso nesse ambiente de exagero por todos os lados, sentindo a falsa sensação de segurança capaz de se desfazer a qualquer momento. É algo passível de retirá-lo da condição de ser satisfeito e alienado, tornando-o, mesmo por alguns instantes, alguém que consegue ver toda a frivolidade, crueza e hostilidade da vida contemporânea. Quanto a esse aspecto, reafirmo que Vilela consegue captar com sentido arguto as aflições do sujeito, sem exageros de palavras, em um texto cuja simplicidade na descrição das situações cotidianas não diminui, em nenhuma circunstância, a característica do ficcionista no que se refere a trabalhar os questionamentos acerca do humano, fixando um olhar casmurro sobre seu tempo.

Acerca de tal questão, cito Giorgio Agambem que, no ensaio “O que é o contemporâneo?”, destaca qual deve ser o papel do poeta em seu tempo e aqui vejo que Vilela consegue manter esse olhar e transpô-lo para seus textos:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade,

¹²⁶ LE BRETON, 1999, p. 75.

que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

[...]

perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.

[...]

o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta ou singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.¹²⁷

Dessa forma, Vilela consegue captar as mais íntimas agruras que assolam os indivíduos, lançando um olhar irônico e visceral na obscuridade intrínseca aos sujeitos. Porém, ao lidar com essas trevas, o autor apresenta narrativas constantemente marcadas pelo humanismo que torna suas obras expressões de alguém com clara consciência de seu tempo, conseguindo estabelecer ricos diálogos com a contemporaneidade, abordando-a em situações quase sempre comezinhas, mas nunca simplórias.

Com fundamento em tais questões, retomo o personagem Marcos que tece outras reflexões sobre sua existência, com pessimismo e descrença. Leila o interpela e o questiona sobre suas grandes ambições na vida; ele responde não ter mais nenhuma ambição, elas estão mortas e enterradas, que não vê mais sentido nesse tipo de sentimento e, logo após tal comentário, retoma um discurso vazio, fazendo piadas sobre o assunto, mas, outra vez, após Leila pedir uma resposta séria, ele diz:

– Minha maior ambição, minha maior ambição eu acho que é a mesma de todo mundo, ou pelo menos da grande maioria das pessoas: fazer alguma coisa grande; algo de que eu me orgulhasse e que todas as pessoas admirassem.

¹²⁷ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 62-64.

Banal, né? Extremamente banal. Mas é isso. É isso o que eu sempre quis, é isso o que eu sempre senti; desde menino. Às vezes parecia-me que era para isso que eu tinha nascido: fazer alguma coisa de grande. Parecia-me que minha vida só ganharia sentido o dia que eu fizesse essa coisa.¹²⁸

A postura de Marcos ao afirmar não possuir mais ambições na vida é, sem sombra de dúvidas, muito semelhante àquela de Edgar, em *O inferno é aqui mesmo*, ao dizer que há muito tempo parou de fazer planos por achá-los inúteis, ao ser questionado por Henrique sobre seus planos para o futuro. Penso haver, então, um paralelismo no pensamento desses dois personagens, ambos se comportam como incrédulos quanto ao próprio futuro. Porém, e apesar de todo esse pessimismo, Edgar busca possibilidades de mudança, não se mantendo estancado; já Marcos parece não ver nenhuma esperança de modificar o estado no qual se encontra.

Em meio aos vários assuntos discutidos entre os amigos, há uma fala de Marcos que me chama a atenção: “– Eu estudei; mas talvez fosse melhor se não tivesse estudado; talvez eu seria mais feliz¹²⁹”. Por mais que o personagem apresente um intelectualismo quase duvidoso, cabe aqui uma reflexão comparativa da forma como os sujeitos enfrentam a vida: entre diversas outras possibilidades, há aqueles que fixam um olhar mais aprofundado sobre o viver e os que o olham com superficialidade, propiciando uma possível interferência na maneira como os indivíduos interagem com o mundo.

Aprofundar o pensamento acerca do mundo implica a tentativa de reconhecer seu funcionamento, o que muitas vezes ocasiona tormento e frustrações, pois ponderar sobre a existência leva a rumações quase sempre sem respostas ou incertezas. São indivíduos que, mesmo estando em meio a outras pessoas, se sentem sozinhos, pois sua visão de mundo destoa daquela a qual a maioria dos sujeitos está acostumada, tornando-os, por vezes, seres solitários, inadaptados ao mundo desenhado à sua volta. Esses indivíduos são cada vez mais raros em uma sociedade na qual estar sozinho, ou em silêncio, como abordei no início deste tópico, se torna algo quase inconcebível. É como se o ato de pensar fosse um meio para a percepção de verdades que poderiam surgir da contemplação do mundo e dos seres.

¹²⁸ VILELA, 1983, p. 80.

¹²⁹ Ibid., p. 91.

Em contrapartida, há aqueles sujeitos que encaram a vida sem buscar extrair dela reflexões profundas. Não que viver na superficialidade seja um problema, mas é fato que essas pessoas conseguem suportar o dia a dia de forma mais leve, mesmo passando por algum tipo de tristeza a partir de lampejos de lucidez. Para esses indivíduos, a solidão pesa e não estar em meio a outros indivíduos ou se entregar a momentos de silêncio é incômodo, justamente por esses instantes serem os mais meditativos e, portanto, vistos como perigosos, por serem capazes de romper a fina casca que aparentemente isola os seres dos riscos diários da existência.

Como destaquei, os personagens de *Entre amigos* proferem discursos guiados por um tom nada humanista, quase sempre incompletos e raramente reflexivos, assim como ocorre com Pipa. De acordo com Maciel,

se expressar com mais coerência e sinceridade, afirmando que a melhor coisa do mundo é falar mal dos outros; que todo mundo deseja é ser dono de alguma coisa; que sente prazer em esmagar uma barata e que a humanidade está dividida em porcos e pássaros: ele se sente porco e tem prazer em ficar na lama, não tem ambições de voo. Pipa assume seu machismo, sua intolerância para com os homossexuais, seu senso prático de viver, sua crueldade em ser um mero ser humano.¹³⁰

É notório nos discursos formados e nos ditos e não ditos de Pipa, diálogos com a visão de boa parte da sociedade acerca desses assuntos. Ao abordar a temática do homossexualismo, por exemplo, é perceptível o desprezo com o qual ele trata o assunto, por exemplo quando Marcos cita Oscar Wilde e Leila pergunta se ele era gay, após isso citam Tchaikovsky, sempre com expressões como invertido e bicha, até chegar o momento em que Pipa diz ser a porrada a única forma de curar essas pessoas. Ele relata um episódio no qual deu carona para um rapaz, mas quando percebeu sua orientação sexual o fez descer do carro, pois não via nada mais ofensivo do que uma bicha sentar em seu carro, mandando lavá-lo assim que chegou à cidade. As opiniões de Pipa sobre o assunto transcorrem neste nível, nada distante dos discursos de ódio proferidos hoje por sujeitos que tomam a orientação sexual como

¹³⁰ MACIEL, 1983, p. 10.

passível de modificação, seja a partir de tratamentos psicológicos, de cultos religiosos ou, ainda, com o uso da violência.

Rita também pode ser considerada personagem que, ao contrário de Marcos, seu marido, não vê a vida com pessimismo e insatisfação. Em meio às discussões, ela parece mais interessada em servir os petiscos e substituir as cervejas; suas intromissões são parcas e, quando ocorrem, não acrescentam nada em meio ao muito que também faz pouco sentido. Por vezes, comenta um assunto ou outro, mas Marcos está sempre a questioná-la sobre seus dizeres, por exemplo, quando ela demonstra gostar de poesia e ele diz que ela só conhece uma, ou ainda, quando ela chama Gauguin de irresponsável por ter abandonado família e filhos para se dedicar à pintura e o marido diz achar isso normal, por também ter vontade de fazer o mesmo. Parece ser o típico papel de dona de casa, se contentando em servir aos filhos e ao marido, sem perceber que essa postura modifica diretamente sua relação com o mundo, mesmo que ela se sinta feliz em tal condição.

Por sua vez, Leila, professora de Teoria Literária, é personagem que transita entre a futilidade e a consciência dos fatos. Considera-se uma boa professora e vê a faculdade como oportunidade diferenciada para os alunos daquela cidade do interior; ao contrário de Marcos, que os vê como boçais, estando ali somente para conseguir um diploma, não para aprender algo significativo. As intromissões do colega de trabalho nas falas de Leila chegam a causar o desentendimento entre ambos, fazendo com que ela se levante e vá embora, quando ele insinua que a vida sexual de Leila é frustrada, além de dizer que ela se ofereceu sexualmente para o patrão em troca do emprego.

Outro momento relevante é quando Leila relata a precocidade de sua vida sexual, iniciada aos sete anos com atos de masturbação. Um desses momentos foi flagrado pelo pai, que desferiu contra ela uma forte surra, fazendo-a quase ir parar no hospital, em virtude de ele ter batido muito em sua vagina. Diz ainda que o pai fugiu de casa com uma prostituta, abandonando a mãe e os filhos e nunca mais deu notícias, e acredita que, caso ele tivesse continuado em casa, a teria estuprado. Além disso, atribui ao pai a culpa por ser estéril, pois crê que tal fato tenha se dado em virtude da surra levada na infância. Em seu discurso é perceptível a angústia latente, disfarçada por forte ironia e rancor, vindo à tona ao abandonar o silêncio que a rodeia e adquirindo sentidos no discurso delineado em suas falas.

Os diálogos travados entre Leila e Ezequiel também merecem leitura. Ele, responsável por todos estarem ali reunidos, por ter ido à cidade também para visitá-los, está mais interessado nos seios de Leila e

não no que ali se conversa. Por isso várias insinuações são feitas, por mais que ela seja casada, além de ser perceptível o interesse demonstrado por ela. Os temas vão desde o fazer literário, pois ele é escritor de um único livro, até o convite para ela se mudar para o Rio de Janeiro para trabalhar na universidade federal, pois Ezequiel garante, com sua indicação, conseguir um cargo para ela, que aceita prontamente o convite, chegando ao ponto de dizer que vai de qualquer forma, mesmo se o marido não quiser acompanhá-la.

Quanto ao diálogo acerca do fazer literário de Ezequiel, Leila, tal qual uma entrevista, lança questionamentos respondidos em tom de deboche, marcados por ironia, quase sempre relacionada ao título do livro, ao seu teor, ao próximo livro que pretende escrever e às suas particularidades enquanto escritor. Ezequiel pretendia escrever uma obra que tratasse da banalidade humana, mas desiste por achar um tema infinito e, quando questionado sobre suas características, responde: “– Minhas características? Lucidez, deboche, e melancolia. Mas principalmente, a constante sensação de que tudo está mal, nunca esteve bem, e estará pior ainda¹³¹”. Nesse ínterim, é possível pressupor o desejo de uma obra sobre a banalidade humana, concretizado na própria narrativa que se desenrola, ou seja, no romance *Entre amigos*, e as nuances de Ezequiel, como sendo representações do olhar que Luiz Vilela lança sobre os fatos na obra em questão.

Em meio a tantos assuntos referentes aos dizeres dos personagens, vários outros se delineiam, como as referências ao nazismo e a Hitler, abordagens acerca do Golpe de 1964, responsável por instaurar a ditadura militar no Brasil¹³², alusões a Deus e às religiões, entre outros. Porém, acho relevante observar que na medida em que o texto vai caminhando para o final, os ânimos vão se exaltando e o bate-papo descamba para discussões reveladoras de questões até então silenciadas ou, simplesmente, não ditas. Tal fato pode estar relacionado com o consumo de álcool, que também vai aumentando, ou seja, a embriaguez caminha lado a lado com o desenrolar da narrativa, culminando na discussão entre Leila e Marcos. É como se a bebida e todos os seus efeitos fossem responsáveis por retirar do silêncio os dizeres desafiados gradativamente nos discursos dos personagens.

Como se pode notar, no romance *Entre amigos* também é passível uma leitura do silêncio e do homem na modernidade a partir dos

¹³¹ VILELA, 1983, p. 43.

¹³² Esses regimes totalitaristas serão devidamente tratados em outro tópico desta tese, quando abordarei o silêncio político e as políticas de silenciamento.

excessos que delineiam a obra e, conseqüentemente, das ações dos personagens. Nessa obra pude entrever inúmeros momentos dialógicos nos quais os sujeitos, em suas relações, demonstram a mediocridade, o vazio, a maldade e a crueldade humanas diante de assuntos cotidianos, demonstrando o quanto os indivíduos contemporâneos se afastaram de uma visão humanista do mundo. Característica que também é passível de ser contemplada na novela *Bóris e Doris* e que passo agora a desfiar algumas leituras.

Inicialmente, convém destacar a simplicidade do enredo da novela em questão, centrado no diálogo entre os protagonistas Bóris e Dóris, marido e mulher, em um hotel de uma cidade do interior, onde estão hospedados para ele participar de reuniões da empresa na qual trabalha. Há dois momentos – o do café da manhã, com diálogo mais extenso, e o da noite, curto, de encerramento da obra – suscetíveis a leituras acerca das mazelas, dos anseios e das frustrações do homem contemporâneo, a partir de diálogos com linguagem simples, mas propícias a reflexões concernentes à essência humana.

Luiz Vilela consegue expor a fragilidade dos laços humanos, cada vez mais deteriorados pelas incertezas típicas da modernidade, pelos planos feitos e não concretizados, pelo instante fugaz, pela solidão e pela angústia de um casal que demonstra uma vida vazia, apesar da convivência. Posso observar em *Bóris e Dóris* a mesma face delineada em *O inferno é aqui mesmo* e em *Entre amigos*: amarguras que tomam conta de vidas instáveis e solidão implacável, mesmo na companhia do outro, tudo isso em meio a diálogos ágeis, novamente perpassados por excessos de ambos os lados, mas que paulatinamente desnudam o “inferno” da convivência daquele casal e, porque não, das relações interpessoais.

Bóris, sessenta anos, assim como Edgar – *O inferno é aqui mesmo* – e Marcos – *Entre amigos* – apresenta visão pessimista e irônica da vida, com discurso revelador, em meio ao exagero de palavras, de sua descrença quanto ao futuro, pois, para ele, “a vida é uma estrada esburacada, que começa no nada e termina no nada¹³³”. Essa visão compactua com a dos outros dois personagens quanto às expectativas perante o futuro, cuja única certeza é a morte, o que também torna possível uma referência ao existencialismo de Jean-Paul Sartre, responsável por negar qualquer possibilidade de sentido à morte e a taxava de um absurdo total, pois ela mina todos os planos dos indivíduos. Ainda sobre a morte, Bóris explicita:

¹³³ VILELA, Luiz. **Bóris e Dóris**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 9.

– Depois de certa idade, minha filha, depois de certa idade é assim: cai peito, cai bunda, cai cabelo, cai dente... Vai caindo tudo. Até que um dia é a gente mesma que cai; a gente cai num buraco, um buraco escuro e fundo, para alegria da turma que está lá embaixo: “Ei, pessoal, chegou carne fresca!”¹³⁴

Assim como em *Entre amigos*, as falas mais sérias de Bóris são apenas lampejos de lucidez ao se misturarem a comentários com pouca ou nenhuma significância, representando diálogos rotineiros e pouco reveladores. Em meio a esses diálogos é possível entrever os inúmeros discursos provenientes de silêncios que incomodam tanto o marido como a mulher. Ambos buscam reciprocidade em seus dizeres, mas não percebem que os ditos e não ditos se sobrepõem à própria vontade de entendimento, pois, por mais que sejam um casal, estão fechados em uma redoma onde buscam a realização de seus anseios de forma individual, formando assim um abismo quase intransponível.

Cada um, a exemplo do homem contemporâneo, pode ser considerado a representação de “uma sociedade fechada em si mesma – a burguesia se fecha em seus próprios projetos e acaba criando uma solidão, um desespero que parece auto controlável, mas aos poucos vai criando um desespero existencial¹³⁵”. É perceptível, durante todo o café da manhã, enquanto os dois dialogam, Bóris não demonstrar grande interesse pelas falas de Dóris, e vice-versa, dando a entender que se escutam, mas não se ouvem. Ele, eufórico, só tem pensamentos para a reunião do dia, quando haverá a formação de um conglomerado, na qual conta como certa sua nomeação para diretor, o que não ocorrerá, frustrando suas expectativas. Ela, a esposa que largou a carreira de professora, não trabalha mais em nada e o culpa por isso, busca a todo custo chamar a atenção do marido, inclusive inventando mentiras para ver se consegue fazê-lo sentir ciúmes, mas não consegue. Ou seja, ambos representam a típica família burguesa em busca de *status* e que, quando suas aspirações não são concretizadas, há o sentimento de frustração e impotência em face do mundo.

¹³⁴ Ibid., p. 9.

¹³⁵ CAMARGO, Áureo Joaquim. **Luiz Vilela: simplicidade aparente, complexidade latente**. Revista Litteris, nº 2, Rio de Janeiro, maio 2009. p. 5.

As expectativas desfeitas de Bóris são o grande exemplo desse horizonte delineado na mente do personagem e não concretizado. Ele, em tom de forte entusiasmo, relembra a Dóris sua trajetória na empresa, onde iniciou como *office boy*, e vê sua nomeação a diretor do conglomerado como ato de justiça, pois mesmo não possuindo curso superior, se orgulha em ter ajudado a erguer novamente a firma na época em que ela quase fechou as portas, além de se achar responsável pela fusão da empresa a outras companhias, aumentando consideravelmente seus lucros, entre outros serviços prestados. Porém, a exemplo do mundo capitalista e da sociedade contemporânea, sua ambição é substituída pela descrença, ao não ser nomeado para o cargo que tanto almejava, pois, segundo ele,

Em resumo, eles acham que, dentro do clima de renovação da empresa, seria melhor entregar o comando do conglomerado a uma pessoa mais nova; mais inexperiente, por certo, sem o conhecimento e a prática de outros como eu, mas, talvez, mais afinada com os novos tempos, com as novas tendências e tecnologias... Então escolheram o Júnior, que você conhece. O Júnior é um moço de muito valor. Ele é muito dinâmico. Além disso, ele é formado em Administração, tem curso nos Estados Unidos, estágio na Alemanha...¹³⁶

Em tom de conformismo, Bóris afirma a Dóris que isso é a vida e as coisas são assim, pois, apesar de tudo, o importante é o contínuo crescimento da empresa, reforçando as características já apontadas acerca do mundo contemporâneo, que impõe aos sujeitos a necessidade de sucesso e provoca a falsa ilusão de felicidade, levando-os, em decorrência da instabilidade delineada, a vivenciar o contínuo mal-estar perante a vida social. Com isso, infiro que, ao fingir a aceitação dos fatos, Bóris silencia os sentimentos de frustração e angústia em nome do que ele chama de “o bem da companhia”.

Além disso, é possível ler, nos diálogos do casal, outros discursos e outros silêncios, além dos já abarcados, a partir de um contínuo processo estabelecido e entremado à verborragia proferida pelos dois. Há, por exemplo, referências irônicas a questões religiosas, como no momento em que ele olha para Dóris e, ao ver que ela está vestida com

¹³⁶ VILELA, 2006, p. 83.

as cores branco e azul, faz referência às cores do manto de Nossa Senhora, e adiciona à sua fala um sentido sexual, dizendo que ela seria uma Nossa Senhora Erótica. A partir de então, ele passa a inventar outros nomes e a questionar a existência de tantas santas dizendo que pensa em abrir uma loja somente de Nossas Senhoras por ter certeza que é um negócio lucrativo.

Em *Bóris e Dóris* é possível observar o quanto a vida dos personagens, representações da burguesia contemporânea, é marcada por expectativas frustradas e pelo tédio. Nos diálogos, muito se fala e pouco se diz, desencadeando um processo no qual transitam discursos e silêncios em meio ao excesso de palavras que alinhavam possibilidades de compreensão daquelas existências quase sempre vazias e da impotência do homem em lidar com aquilo que o mundo lhe impõe, expondo suas fraquezas.

Portanto, busquei neste tópico, demonstrar como a contemporaneidade afeta os sujeitos com uma quantidade exacerbada de linguagem, tornando-os seres acostumados e dependentes desse exagero. Com isso, decorre que os indivíduos, ao se depararem com situações de silêncio, se sentem perturbados, preferindo o ruído, não percebendo o silêncio como elemento essencial para que a palavra venha à tona e ganhe sentidos, pois

o silêncio não é um resíduo, uma escória a ser rejeitada, um vazio a preencher, mesmo quando a preocupação do demasiado cheio da modernidade se esforça incansavelmente por erradicá-lo para induzir uma permanência sonora.¹³⁷

Foi com base nesses elementos que procurei ler *O inferno é aqui mesmo*, *Entre amigos* e *Bóris e Dóris*, com objetivo de demonstrar como silêncios e palavras se misturam, formando discursos capazes de conter, a partir da relação entre os personagens, todos os efeitos impostos pela contemporaneidade e o modo como eles conseguem lidar com as situações impostas. Para tanto, inúmeros excessos foram apontados no intuito de abarcar as nuances que moldam o comportamento dos personagens a partir de seus discursos e silêncios, desencadeando loucura, morte, mudanças, discussões, anseios, fracassos, insatisfações, entre tantas outras questões que permeiam as obras aqui abordadas.

¹³⁷ LE BRETON, 1997, p. 17.

2.2 O silêncio amoroso: os fracassos

No percurso que fiz até o momento acerca do silêncio, apontei-o como o elemento mais depurado e potente da comunicação humana por comunicar diferentes subjetividades. Ademais, a procura de sentidos para a existência se manifesta na dinâmica instituída pelo silêncio, que passa a ser fator de inserção do homem na construção de identidades, além de um recuo ante a fala excessiva das coisas. Nesse aspecto, o silêncio restaura e instaura sentidos, nos personagens de Luiz Vilela que, em determinadas situações, recorrem ao silêncio como possibilidade de compreensão existencial e, conseqüentemente, de compreensão do ser.

Cabe ao silêncio dizer aquilo que as palavras não seriam capazes de expressar, reforçando o fato de nada escapar a ele – elemento primordial, originário e propulsor de sentido –, pois toda enunciação tanto provém quanto possui a marca indelével dessa forma de linguagem. As palavras existem e pairam na imensidão do silêncio, estão em estado latente, prontas para significarem. Em "Procura da poesia", de Carlos Drummond de Andrade, percebo os seguintes versos como significativos quanto a essa perspectiva:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

[...]

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em

[desprezo.¹³⁸

O silêncio é esse lugar intitulado pelo eu-lírico de reino das palavras, terreno fértil em que toda palavra se alimenta e o ser busca, a partir da subjetividade, os sentidos necessários para a comunicação. Ele pode ser a face neutra onde as palavras ainda só significam pelo conceito dicionarizado, por isso estão imersas na obscuridade da noite. Nesse local, o silêncio é elemento que, quando transformado em linguagem, forja, de diversas maneiras, as identidades dos sujeitos que, ao serem constituídas incessantemente, silenciam discursos já existentes e fazem nascer outros mais. Logo, o silêncio ressoa através da própria existência, pois falar do silêncio¹³⁹,

seria falar a partir do silêncio. A partir do silêncio só se pode falar assumindo, na fala, o fato da nossa própria existência. A partir do silêncio, só se pode falar acolhendo e escutando a condição de nossa própria existência. A partir do silêncio só se pode falar sendo aquilo que se fala. Ser o que se fala é falar correspondendo ao fundo da alma.¹⁴⁰

Tal fato demonstra que o silêncio pode ser entendido enquanto elemento que está além das palavras, representando sua origem e seu fim ao ultrapassar seus limites. Aliando isso à questão relativa ao silêncio inerente à existência, infiro que ele está presente nas relações amorosas enquanto componente responsável por instituir e advir (d)os mais variados comportamentos. E, após observá-lo como fator constitutivo da solidão humana e dos excessos que geram negações, medos e angústias, passarei a lê-lo com base nas relações amorosas e seus fracassos em algumas narrativas de Vilela. Para tanto, darei destaque à novela *Te amo sobre todas as coisas* e ao romance *Graça*,

¹³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. Vol. 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. p. 141.

¹³⁹ Recorro ao artigo de Maria Sá Cavalcante Schback, intitulado “Quando a palavra se faz silêncio”, presente na coletânea *Por uma fenomenologia do silêncio*, organizada por Gilvan Fogel a partir de um encontro filosófico acerca do silêncio, ocorrido no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁴⁰ SCHBACK, Márcia Sá Cavalcante. “Quando da palavra se faz silêncio”, in **Por uma fenomenologia do silêncio**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p. 32.

além de fazer referência a alguns contos no intuito de tornar consistentes as leituras às quais me proponho.

Como representação desses sentimentos, de início atento ao personagem do conto “Uma namorada”¹⁴¹, da coletânea *Tarde da noite*, cujo narrador-protagonista está permanentemente imerso em situações de desconforto. O personagem central é um sujeito em luta para manter-se impermeável a qualquer tipo de relação mais próxima com outras pessoas, não se vendo capaz de envolvimento que possa gerar uma interação verbal, um contato físico, porque o processo em que se encontra é de negação do outro. Imbuído desse medo permanente, ele afasta-se de qualquer tipo de envolvimento interpessoal, causando a si a ilusória sensação de proteção. As consequências desse ato de isolamento – que não passa de um silenciamento imposto pelo próprio personagem – são opostas às esperadas por ele, pois fechar-se para o outro não é confortável, leva ao incômodo e a mente será guiada pelo pensamento de que a qualquer momento o ato dialógico eu-outro pode acontecer, gerando pânico.

Tentar esquivar-se de relações interpessoais, por mais simples que elas possam parecer, é tentar silenciar o princípio da alteridade, é assumir o silêncio e ir contra o fato de que o eu existe em face do outro e do diálogo, não podendo reconhecer-se como tal. É perceptível o narrador-protagonista sendo guiado pelo que o outro lhe diz, não havendo nele nenhuma noção de liberdade de escolha, pois o outro, por vezes, escolhe para ele. Um momento que exemplifica a influência do outro na vida do personagem central ocorre no dia dos namorados, quando, em uma das raras oportunidades de diálogo com seu chefe, este lhe pergunta se ele não iria se encontrar com a namorada.

A outra coisa que ele me disse – mas isso foi bem depois – foi no Dia dos Namorados. Eu não sabia que aquele dia era o dia o Dia dos Namorados, ele é que me falou, e então ele perguntou Quê que eu ia dar de presente para minha namorada. Eu falei que não tinha namorada. Ele falou: ‘Achei que você tivesse’. Depois falou: ‘Você não sente falta de uma namorada?’ Eu respondi: ‘Não sei.’ Foi uma resposta boa, pois ele não tornou a falar. Pelo menos foi uma resposta verdadeira, pois eu não

¹⁴¹ Este conto foi utilizado como objeto de leitura em minha dissertação de mestrado, porém, a abordagem dada no momento esteve relacionada à influência do existencialismo sartreano presente na narrativa.

sabia mesmo. Eu sempre pensara que como todo mundo tinha sua namorada, eu também acabaria por ter uma um dia, e não me preocupava com isso. Mas naquela noite comecei a me preocupar, e nas noites seguintes quase cheguei a detestar o Doutor por me ter feito aquela pergunta. Foi aí que as noites tornaram um problema.¹⁴²

Após a indagação do chefe, o protagonista começa a se sentir incomodado e a perturbação começa a interferir em seu cotidiano, o que era feito de forma mecânica, como ir ao cinema todos os dias, não tinha o mesmo sentido. Procurar uma relação mais íntima com alguém, a exemplo de um namoro, implicaria a instauração de um diálogo e o rompimento do silêncio. Para tanto, o narrador pensa em Ana, uma moça que morava perto de seu apartamento, em uma esquina por onde ele tinha que passar algumas vezes ao dia.

Pensei logo na moça que morava na esquina. Era uma moça muito bonita, de cabelos loiros; os olhos eu nunca consegui saber se eram verdes ou azuis; tinha dia que eu achava que eram verdes, outro dia achava que eram azuis; pensei até que eles mudavam de cor, como já ouvi dizer que acontece com os olhos de certos animais. Ela chamava-se Ana. Lembrei-me de que uma vez ela me sorria e pensei que talvez ela tivesse gostado do meu tipo. Para eu ir no serviço, eu tinha de passar em frente à casa dela todo dia, quatro vezes por dia, contando as idas e vindas, e ainda havia as duas da noite: seis vezes, portanto. Tinha, pois, muitas oportunidades de vê-la. Às vezes eu a via mais de três vezes num mesmo dia, mas às vezes não a via nem uma vez, e quando isso acontecia, eu ficava um pouco triste.¹⁴³

A partir desse pensamento, surge a ideia do namoro e o narrador-protagonista passa a imaginar como seria seu relacionamento com Ana. Nos instantes de idealização do que poderia acontecer, ele se sentia feliz, dizendo-se apaixonado. Contudo, novamente entra em cena o grande problema – como seriam os diálogos entre os dois – que

¹⁴² VILELA, Luiz. **Tarde da noite**. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 17.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 19.

demove o narrador-protagonista de seu objetivo de estabelecer comunicação com Ana e, conseqüentemente, desistir do possível namoro, retornando a seu estado anterior de alguém recluso ao silêncio.

Eu então pensava: que conversaríamos? Quê que eu falarei com ela? Era uma sensação muito desagradável, e eu tinha de repente vontade de desistir e esquecer de tudo. Parecia-me uma situação terrível demais para eu enfrentar. E mesmo depois que esse primeiro dia tivesse passado: se, por exemplo, – e isso era perfeitamente certo que acontecesse –, ela me chamasse para ir a um baile e eu tivesse de dizer que nunca fora a um baile? Era horrível. Mas eu não parava aí: depois que tivesse vencido esses primeiros incidentes, e a coisa estivesse correndo bem, que conversaríamos quando estivéssemos juntos? Essa era a minha pergunta principal: que conversaríamos?¹⁴⁴

Uma tentativa frustrada de aproximação desencadeou no narrador um processo de aflição e um retorno ao seu estado de silêncio e de angústia, chegando ao extremo de tentar suicídio – outra forma de silenciamento. Após a investida frustrada, refletiu acerca do erro que estaria cometendo ao procurar se relacionar com alguém. Passou algum tempo atormentado por ela não lhe ter correspondido, mas chegou a um determinado momento em que se sentiu bem, ao se livrar do fardo de um possível envolvimento amoroso, como observado nesse trecho: “Em casa ainda voltei a lembrar-me do cinema e quase fiquei triste de novo, mas a certeza de que tudo havia acabado definitivamente, e eu não tinha mais nada a esperar, me trouxe a tranquilidade e pude dormir¹⁴⁵”. Logo, o conto em questão revela diversos problemas que perturbam o sujeito da contemporaneidade, pois, o narrador-protagonista se sente impossibilitado de estabelecer relações interpessoais, representando, simbolicamente, indivíduos imersos em um mundo de angústias e mal-estar, fatos que os levam a uma busca de isolamento e de silenciamento ante o próximo.

Ao abordar tais questões referentes ao amor, percebo ser necessário apontar e buscar compreender como o mesmo foi se

¹⁴⁴ VILELA, 1999, p. 19

¹⁴⁵ Ibid., p. 24.

moldando a cada época na literatura, desde suas bases no ocidente, com o mito *Tristão e Isolda* – como vários críticos consideram –, no século XII, até hoje. Nesse decurso, as abordagens foram diversas: sentimento irrealizável, nas Cantigas de Amor, ou marcado pela ausência do ser amado e pela saudade, nas Cantigas de Amigo, durante o Trovadorismo; elemento universal, como retratado por Camões, Shakespeare e outros autores do Classicismo europeu; sentimento idealizado, mórbido e aliado à morte, como abordaram os românticos de segunda geração; ou ainda, na demonstração das vicissitudes de triângulos amorosos como em *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Anna Karenina*, de Liev Tolstói, em meio a tantos outros que apontaram essa temática, tão recorrente na literatura ocidental; passando pelo tratamento dado ao amor no modernismo, até chegar à contemporaneidade, com todas as marcas que a mesma impõe às relações interpessoais, como observarei nas próximas narrativas a serem analisadas.

Porém, algo inegável é o fato de o tema do amor estar, muitas vezes, aliado à tristeza, às irrealizações e, por vezes, à morte. Segundo Denis de Rougemont, em *O amor e o ocidente*:

Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos ao amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental.¹⁴⁶

Os apontamentos de Rougemont realçam o fato de o amor, apesar de toda aura de nobreza e superioridade a ele dispensada, carregar a marca dessas sensações de incompletude, independente do momento literário ou artístico. A falta de espaço para a realização amorosa parece um fardo a atormentar os amantes que sofrem e são obrigados a suportar as irrealizações a eles impostas, talvez, por projetarem sobre tal

¹⁴⁶ DE ROUGEMONT, Denis. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988. p. 15.

sentimento idealizações capazes de fazê-los acreditar, erroneamente, naquilo que o amor não é: imortal e perfeito. Ou seja, imputam ao amor um platonismo incapaz de concretude, porém, o cotidiano se encarregará de mostrar o quão diferente é a realidade de um relacionamento amoroso que subjaz o ideal projetado sobre o amor.

As expectativas projetadas sobre o amor me possibilitam constatar a existência de silêncios talhados pelo desejo de duração que podem ceder lugar aos desenganos e ao sofrimento. Abrem-se, então, fissuras, de onde é possível depreender como, por vezes, os anseios não realizáveis são passíveis de retirar da escuridão, do silêncio, as situações que os amantes não imaginavam enfrentar rotineiramente. As idealizações cedem espaço à realidade, pois o que se vive, segundo outra afirmação de Rougemont, não é o amor, mas sim a paixão e “paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável¹⁴⁷”, uma vez que os amantes projetam um sobre o outro, muitos anseios impossíveis de serem efetutados. Logo, é inegável que “amar o amor mais que o objeto do amor, amar a paixão por si mesma (...), é amar e procurar sofrimento. Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo¹⁴⁸”.

A paixão silencia a felicidade que poderia haver em uma relação, fazendo os amantes vivenciarem momentos fugazes de alegria, por pretenderem alcançar o amor imaginado. Com isso, esses sujeitos penetram em regiões abissais, onde ilusões, provocadas pelo desejo de concretizar um sentimento que não será atingido em sua plenitude, se formam, mergulhando os amantes na mais profunda sensação de impotência por acreditarem em algo ilusório e fugidio. Dessa forma, imergem os sentimentos quiméricos, fazendo os amantes sonharem com um relacionamento perfeito, e emergem as imperfeições, as angústias, os conflitos e as intempéries silenciados, até então, pela sede de fortuna.

Em continuidade às questões supracitadas e apresentando a relação entre amor e solidão, recorro ao conto “No bar”, da coletânea homônima, em que dois amigos refletem sobre a solidão, a existência e, também, sobre o amor:

O amor é o que existe de mais solitário no homem. A gente costuma pensar no amor como algo que estivesse aí no ar e aparecesse de repente para unir duas pessoas; mas não, não é assim, não

¹⁴⁷ DE ROUGEMONT, 1988, p. 43.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

é nada disso. O amor é solitário, é uma coisa que está aqui dentro, uma coisa que a gente sente pelos outros e que os outros podem não sentir pela gente. Amar alguém é descobrir a nossa solidão...¹⁴⁹

Com efeito, observo os personagens de Luiz Vilela, solitárias e silenciosas à medida que são atingidas pela paixão. Com isso, tais sujeitos não conseguem vivenciar esse sentimento em sua plenitude ao serem assolados por dúvidas e incertezas. Ao se depararem com o fracasso decorrente de expectativas projetadas sobre o outro e/ou sobre o sentimento, tais personagens se sentem inseguros e, por vezes, preferem uma vida de solidão ao risco de uma eventual frustração afetiva. Nesse sentido, Santiago Kovadloff, citando Gabriel Marcel – *Diário* do dia 2 de dezembro de 1919 – destaca que

o ser que você ama é diferente do ser verdadeiro, portanto o amor não tem relação com o ser propriamente dito, não há nele nada de ontológico. Mas tudo que temos o direito de afirmar é que sobre o amor propriamente dito, que nunca é redutível a um juízo, se levanta uma construção intelectual que talvez seja inteiramente falsa. (...) O amor não se dirige, portanto, ao que o amado é em si, se por *em si* entendemos uma essência. Muito pelo contrário. O amor corresponde ao que está além da essência. (...) Nesse sentido, o amor vai além de qualquer juízo possível, posto que o juízo não corresponde senão à essência. E o amor é a própria negação da essência.¹⁵⁰

O silêncio nasce no momento em que o amante se depara com a verdadeira face do ser amado, escondida na névoa que povoa sua ilusão, pois é no processo contínuo de reconhecimento do outro que os percalços – também responsáveis por silenciar o amor ideal, como via de mão dupla –, tidos como inexistentes no início de todo relacionamento amoroso, surgem para desmistificar o senso de perfeição que povoa tal sentimento. E, nesse sentido, faz-se necessário estabelecer

¹⁴⁹ VILELA, Luiz. **No bar**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968. p. 174.

¹⁵⁰ KOVADLOFF, 2003, p. 162-163. Apud MARCEL, Gabriel. *Journal Méthaphysique*. Paris: Librairie Gallimard, 1949. p. 217-218.

uma alteridade ambígua, pois, tanto um quanto o outro, devem compreender e aceitar o que há de imperscrutável em cada ser, pois, segundo Reine Maria Rilke,

O amor não é nada do que se chama ser absorvido, entregar-se e se unir com uma outra pessoa. (Pois o que seria uma união do que não é esclarecido, do inacabado, do desordenado?) O amor constitui uma oportunidade sublime para o indivíduo amadurecer, tornar-se algo, tornar-se um mundo, tornar-se um mundo para si mesmo por causa de uma outra pessoa; é uma grande exigência para o indivíduo, uma exigência irrestrita, algo que o destaca e o convoca para longe. Apenas neste sentido, como tarefa de trabalhar em si mesmo ("escutar e bater dia e noite"), as pessoas jovens deveriam fazer uso do amor que lhes é dado. A absorção e a entrega e todo tipo de comunhão não são para eles (que ainda precisam economizar e acumular por muito tempo); a comunhão é o passo final, talvez uma meta para a qual a vida humana quase não seja o bastante.¹⁵¹

É notório o quanto as pessoas transfiguram o amor em forma de consumição por não perceberem a alteridade como fundamental para o reconhecimento do outro e de si na construção de um relacionamento pautado mais no acolhimento do ser do que em sua anulação. Nesse sentido, passo a algumas leituras de *Te amo sobre todas as coisas* e *Graça* – além de referências a alguns contos quando se fizer necessário –, no fito de desvelar os sofrimentos que perpassam os relacionamentos amorosos representados nessas narrativas, com base em teorias sobre a modernidade e no dialogismo bakhtiniano – a partir das relações interpessoais entre os personagens e dos discursos suscitados –, para a compreensão dos silêncios que se fundam e se findam.

A novela *Te amo sobre todas as coisas* tem Max e Edna como personagens centrais. Ele, sozinho no aeroporto à espera de um voo, atrasado, que o levará de volta para casa, se depara com ela, que vai até o local após o término do relacionamento amoroso. A narrativa se desenvolve a partir desse encontro com Edna, tentando a todo custo,

¹⁵¹ RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 65-66.

obter respostas e, conseqüentemente, entendimento dos porquês do fim de seu namoro com Max.

Ao melhor estilo de Vilela, o enredo possui diálogos ásperos, em que mentiras e verdades, sedução e agressão, se interligam nas falas de personagens dispostos a levar seus propósitos até o fim. São duas vontades opostas: ele, decidido a manter o fim do relacionamento; ela, na busca de compreensão deste fim. O crescimento da tensão é eminente, e a demora do avião só a faz aumentar, chegando ao ponto de se estabelecer quase uma guerra declarada, em que tudo pode acontecer, até o momento final da chegada do avião, quando, contrariando todas as expectativas, Max vai embora e as ameaças de Edna não se concretizam.

No jogo de ameaças que se desenha, em meio às ironias de Max, é perceptível a insatisfação de Edna pelo término do relacionamento, chegando a afirmar: “Eu voltarei com ele; voltarei com ele seja de que jeito for.¹⁵²”. Essa fala o faz perguntar se ela estaria com intuítos homicidas, se a bolsa tão grande esconde a arma do crime e a ironiza, questionando se seria uma faca ou um revólver. Em meio ao diálogo, ele diz preferir morrer de tiro por achar mais elegante, ao que completa:

– Agora, se for faca... Já estou até vendo a manchete no jornal: “Dona de butique mata arquiteto com cinquenta facadas”.

– Cinquenta?...

– Claro.

– Exagerado, hem?...

– O quê: crime passionai que se preza, crime com facadas, tem de ter de trinta pra cima, senão não compensa.

– Minha mão não aguentaria

– Aguenta; a paixão dá forças, forças insuspeitadas.¹⁵³

Há, nessa última fala de Max, a retomada da relação amor e morte. Caso ocorresse um assassinato, este seria movido pela paixão, sentimento passível de oferecer forças desconhecidas ao sujeito que cometeria o crime. Nesse sentido, o apontamento de Rougemont sobre a paixão significar sofrimento também procede e, nesse caso, a agrura seria direcionada a ambos. Além disso, fica claro o fato de a paixão

¹⁵² VILELA, Luiz. **Te amo sobre todas as coisas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 11.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 13.

silenciar o amor e trazer à tona atitudes jamais tomadas por alguém que ama, como matar o ser amado.

Em meio a diálogos aparentemente banais, perpassam silêncios, de onde é possível inferir toda a instabilidade, a fluidez, a insatisfação, o como não saber agir, entre tantas outras características que se estabelecem nas falas dos personagens, enquanto temas caros ao homem moderno, condizentes com seu modo de ser e de estar na sociedade. Com isso, é necessário observar as relações que se (des)fazem nos ditos e não-ditos de Max e Edna, em que o diálogo com o outro traz, nos discursos formados, um silenciamento responsável por suscitar questões cruciais, tais como as enfermidades típicas do século XX e XXI: a solidão e a depressão. O diálogo que se segue demonstra o quanto as relações contemporâneas são inconstantes, inseguras e mutáveis, se desfazendo facilmente:

- Para mim a melhor coisa é você.
- Há coisas melhores...
- Para mim não; para mim a coisa mais importante do mundo é você.
- Daqui a uma semana você já não estará pensando assim.
- [...]
- Daqui a uma semana você olhará para trás e dirá: “Como pude falar isso?...” E daqui a um mês você nem se lembrará do que falou.
- Como você sabe?
- [...]
- Tudo passa, tudo morre, e tudo se esquece.
- Pode ser assim com você, não comigo.
- É assim com todo mundo.
- [...]
- Não acreditar nas coisas é muito ruim, Max.
- Acreditar é pior ainda.
- A vida perde o sentido.
- Ela tem algum?¹⁵⁴

Assim como na obra em questão, muitos relacionamentos amorosos são marcados por um discurso fantasioso, baseado na ilusão do desejo a despeito da realidade dos fatos. Por vezes, o que se vive é diferente do que se imagina, gerando descontentamento. O discurso

¹⁵⁴ VILELA, 1994, p. 19-20.

amoroso real é silenciado pelo fantasioso e quando a realidade emerge, os conflitos se instauram. O "mar de rosas" quase não existe, a doce ilusão de momentos românticos permanentes é sobreposta por raros instantes de satisfação, pois o mundo moderno não viabiliza ao indivíduo a possibilidade de se comprazer plenamente.

Sobre a incompreensão desse sentimento por parte dos amantes, Santiago Kovadloff destaca que

Sim, o amor é o fracasso de toda ilusão possessiva. Ela o despertou, abriu inteiramente seu coração para o fundamento indescritível de sua existência e, ao fazê-lo, desnudou o horizonte de silêncio no qual a linguagem naufraga.

O amor convida para o imponderável que basicamente somos através da aceitação do imponderável que nos enamora. O amor responde a um olhar mais radical que o da nossa consciência subjetiva e se decide por uma pessoa mais fundamental que a de nossas predileções voluntárias.

[...]

Por ser irreduzível à compreensão subjetiva e incontrollável para a vontade, o amor se permite ser caracterizado como manifestação visível do ser invisível que fundamentalmente somos. Enamoramo-nos por quem nos arranca da subjetividade para oferecer-nos uma experiência mais substantiva de nós mesmos.¹⁵⁵

Porém, quando a razão toma lugar, o amor de uma das partes se modifica e o sentimento que até então era tido como incomensurável acaba, a outra parte se frustra e, por vezes, busca motivos para compreender em que medida o amor termina, não admitindo os motivos do outro, a partir de uma conduta egoísta, como ocorre com os personagens Max e Edna. Ela, em sua ilusão possessiva não aceita e não entende o fim do sentimento de Max, que afirma que assim como tudo um dia começa, um dia também termina.

O conflito maior se instaura à medida em que a novela caminha para a finalização de um relacionamento e este ocorre apenas pela vontade de uma das partes, quando a realidade imposta por Max silencia

¹⁵⁵ KOVADLOFF, 2003, p. 168-169.

o discurso elaborado por Edna. Ambos se encontram na defesa de seus discursos, cada um tentando silenciar o discurso do outro, ele, impassível em sua posição e ela, inconformada, pois tudo o que havia planejado e imaginado se desfez em decorrência do rompimento amoroso.

Andaram algum tempo em completo silêncio. Então, de repente, ela abanou a cabeça num gesto de inconformismo.

– Quê que foi? – ele perguntou.

– É horrível...

– Quê que é horrível?

– Será que há na terra coisa pior que um amor que acaba?

Ele não falou nada.

– Há?

– Claro que há, Edna.

– O quê, por exemplo?

– O quê? Muitas coisas: guerra, fome, inundações... Tudo isso é pior.

– Pois eu não acho.

– Porque você não está em nenhuma dessas coisas; se você estivesse...

– Para mim nada é pior do que um amor que acaba; nada¹⁵⁶.

Ao atentar para a forma do diálogo utilizada por Vilela, é perceptível, em sua estrutura, manifestações variadas de silêncio. Edna, ao expor sua opinião acerca do término de um relacionamento amoroso, não consegue defendê-la, uma vez que Max contraria suas ideias, impondo outro posicionamento, desta forma, silenciando aquele apresentado por ela. Além disso, as ações dos personagens podem ser consideradas semelhantes às de um texto dramático, em virtude da agilidade com que as falas se interpõem e, pelo fato de o narrador assemelhar-se à presença das didascálias, apenas indicando ações dos sujeitos narrativos.

Compreendo, então, que o funcionamento do silêncio certifica o movimento do discurso presentificado nas falas de Max e Edna. Ela, no processo imaginário do amor; ele, no contato com o real. Institui-se, portanto, o jogo de disparidades simultâneas, responsáveis pelo

¹⁵⁶ VILELA, 1994, p. 32.

estabelecimento de diferentes formações discursivas, na relação entre múltiplos sentidos, fazendo suscitar uma possível "falta" de entendimento da fala do outro.

Nos dizeres de Eni Puccinelli Orlandi:

Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o vazio sem história. É o silêncio significante. [...] Significa que o silêncio é a garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio. O silêncio não é pois, em nossa perspectiva, o 'tudo' da linguagem. Nem o ideal do lugar 'outro', como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é, sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do "um" com o "múltiplo", a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa¹⁵⁷.

No excesso enunciativo de Edna há formas de silenciamento do discurso da modernidade. Ela tenta a toda prova se esquivar da possibilidade de sofrimento já instaurada em si, mas ainda obscura e oculta pelo desejo de não aceitação dos fatos. O silêncio já se presentificou no vazio imposto pelas palavras de Max, que designaram uma nova realidade ainda não condizente com os anseios de Edna. É esta perspectiva o cerne da falta de sentido para a visão que ela tem do amor, é isso, também, que se silencia no texto, como é possível observar em mais este trecho da novela, com Edna tentando compreender, outra vez, os motivos do fim do relacionamento:

– É que eu não entendo, Max!
 – Não entende o quê?
 – Como que isso acaba assim de repente!
 – Não... – ele abanou a cabeça; – não é possível...
 Será que nem nesses últimos instantes você vai parar de falar nisso, Edna? Será que nem nesses últimos instantes?...
 – Mas eu preciso de uma explicação, Max! Eu não posso ficar assim, sem uma explicação!

¹⁵⁷ ORLANDI, 2007, p. 23-24.

Ele ficou calado.

– Você me amava tanto; isso acaba assim de repente?

– Acaba.

– Assim de repente?

– Amor não tem hora para começar nem para acabar, tem?

– Mas tão de repente assim?

– É, tão de repente assim: começa de repente e acaba de repente.¹⁵⁸

A expressão título da obra evidencia inúmeras outras possibilidades de discurso. Amar sobre todas as coisas indica a relação do amor com os sacrifícios que esse sentimento implica. A relação amorosa encontra-se no plano ideal, apenas no campo da hipótese, não da realidade. Pensa-se no que é bom e, com isso, a pessoa amada é transformada em ideal, quase divina, constante, imutável e, quando a organização que se pensava já estabelecida se desestabiliza, ocorre o que aconteceu com Max e Edna. Logo, o amor idealizado chocou-se com os problemas da realidade, instituindo entre os personagens a tensão que os deixou entrincheirados, cada um defendendo seu discurso e tentando silenciar o discurso do outro, causando uma forma de apagamento discursivo.

Importante observar que o título da obra dialoga com o discurso religioso contido no Antigo Testamento, de forma mais específica ao primeiro mandamento do *Decálogo* e considerada a Lei de Deus pelo cristianismo: "Amar a Deus sobre todas as coisas". Aos olhos de um cristão que segue os mandamentos, o título da obra representaria uma subversão à principal lei divina, como observado nestas palavras de Edna:

– A única coisa que eu realmente ligo – disse, – a única coisa que eu... Ah, Você sabe...

Ele balançou a cabeça.

– Eu te adoro, Max. Você não sabe o quanto eu te adoro. Te adoro mais que tudo. Te adoro mais que Deus.

– Olha... Isso é pecado, hem? 'Amar a Deus sobre todas as coisas'...

– Pois eu te amo sobre todas as coisas.

¹⁵⁸ VILELA, 1994, p. 54.

- Deus é muito ciumento...
- Deus é um chato, isto sim.
- Ele riu.
- Deus vive metendo o nariz onde não é chamado.
- De fato...
- Deus é um desmancha prazeres.
- É – ele disse, – pelo que eu estou vendo, suas relações com Deus não andam as melhores...
- Não, não andam, nunca andaram. Minhas relações com Deus nunca foram boas.
- Por quê?
- Ela sacudiu os ombros:
- Incompatibilidade de gênios...¹⁵⁹

Posso inferir essa “subversão” ao discurso religioso, a partir da supervalorização do discurso amoroso, como forma de silenciar o que é considerado sacro para o cristianismo. Há a inversão do sagrado, pois, na narrativa, o ser amado, no caso Max, é mitificado e divinizado enquanto forma de supressão do desejo de uma felicidade interminável, de um prazer infundável, do erotismo insaciável de Edna. Nesse sentido, é relevante ler *Te amo sobre todas as coisas* enquanto narrativa perpassada por discursos reveladores dos anseios e dos desejos do homem moderno, assim como da busca de completude do ser a partir do amor, ponto central das análises, inalcançável pelos personagens, especificamente Edna, que, na iminência da solidão tenta impor seu sentimento ante o fim do relacionamento. Tal fato, entre outros, demonstra que os discursos provenientes dos diálogos entre Max e Edna, suscitam silêncios que revelam a fragilidade dos laços amorosos e interpessoais.

Por sua vez, no romance *Graça* o enredo é pautado no relacionamento amoroso entre os personagens centrais, Epifânio Carvalho – que prefere ser chamado de Pi, mas se apresenta primeiramente como Reginaldo Carvalho – e Graça. A trama se desenvolve desde a situação em que se conhecem, passando pela convivência diária do casal, com suas alegrias e intempéries, até o momento final da narrativa, quando ela o abandona. Marcada por um intenso erotismo, o enredo tem início com o narrador-personagem que, em um ônibus a caminho de Belo Horizonte, se encanta pelos pés de Graça, culminando no desejo de saber quem era a moça.

¹⁵⁹ Ibid., p. 17.

Conhecê-la era agora o que me atiçava a mente. Digo conhecer não no sentido de travar relações, mas no sentido puro e simples de ver. Como seria ela? Linda como o pé? Mais ou menos? Feia? Uma bruxa? Não, não, uma bruxa não; pelo menos um rosto razoável; se não linda, pelo menos um rosto que não desapontasse tanto, a ponto de afetar a beleza daquele pé.¹⁶⁰

Desde então, ele pensava em um modo de ver o rosto de Graça, até que se levanta e pergunta se poderia sentar a seu lado; ela, então, passa para o outro banco, cedendo lugar para ele. O contato inicial transcorre de forma extremamente fria, por parte dela, porém, dentro de uma rotina comum quando duas pessoas estão se conhecendo. A apresentação se deu com ele fazendo questionamentos sobre o nome, o que ela fazia e outras questões triviais, todavia, ele se apresenta como Reginaldo Carvalho, trinta e cinco anos e escritor conhecido, despertando em Graça certo interesse até então não demonstrado. Mas ela viria saber que tudo era mentira, pois, na verdade ele se chamava Epifânio Carvalho, tinha trinta e nove anos e era escrivão em um cartório da cidade onde morava no interior de Minas Gerais.

O nome Epifânio remete à epifania, que, em termos literários e filosóficos, representa a sensação de conhecimento da essência do ser e das coisas, momento de reflexão profunda em que o sujeito adquire consciência lúcida de si e do mundo, fazendo, em alguns casos, parecer uma iluminação ou inspiração divina, se considerar aqui o viés religioso. Graça pode, então, ser compreendida, metaforicamente, enquanto o elemento ou a inspiração divina, tanto pelo nome que carrega, quanto pelo fato de significar o objeto de desejo do narrador, simbolizando, ainda, ao relacioná-la aos preceitos cristãos, à benevolência e às dádivas provenientes de Deus.

Ao mentir sobre o nome, a profissão e a idade, Epifânio instaura em Graça o desejo pela máscara elaborada. Assim, entendo que ele desaparece na máscara do ser criado, tornando o rosto nu, superfície clara e estabelecadora da ordem entre os sujeitos, um elemento obscuro, misterioso e enigmático, porém, revelador, como a epifania sugere. Nesse sentido, recorro a George Bataille que afirma: “quando o rosto se fecha e se cobre com uma máscara, não há mais estabilidade, nem sol. A

¹⁶⁰ VILELA, Luiz. **Graça**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 6.

máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte¹⁶¹”.

O comportamento de Epifânio pode ser considerado, também, a primeira forma de silêncio presente no romance, pois mentir sobre si para chamar a atenção de Graça é uma maneira de silenciar sua identidade ao criar um ser inexistente, ou que talvez viva somente no desejo de quem o inventou. Além disso, em um envolvimento amoroso, esse comportamento talvez seja o primeiro processo de idealização instaurado, a projeção inventada de um eu capaz de coabitar tanto a cabeça de quem o inventou quanto a de quem está sendo enganado, mas, à medida que o verdadeiro eu abandona o silêncio ao qual esteve relegado, se sobressaindo ao ser projetado, as ilusões começam a se desfazer.

Considero a postura do narrador, nesse primeiro momento, característica comum aos sujeitos em diferentes momentos da história da humanidade, pois a máscara representa um fetiche criador de identidades passíveis de atrair outros indivíduos. Além disso, na contemporaneidade, essa conduta se popularizou desde o advento da internet, com a criação de bate-papos, redes sociais, sites de encontros, entre outros, onde usuários também agem dessa forma, a fim de chamar a atenção de outros sujeitos.

Após o primeiro contato, o ônibus chega a Belo Horizonte e Epifânio deixa o número do telefone do hotel onde ficaria hospedado e o endereço de sua casa no interior, no intuito de ela o procurar, o que não ocorrerá de início, mas algum tempo depois, momento em que ele conta a verdade para Graça:

“Não sou escritor, nem me chamo Reginaldo e nem apareço na televisão”

[...]

E tem mais: eu não tenho trinta e cinco anos, tenho trinta e nove, e com mais alguns dias terei quarenta. Ou seja: não é nem ‘trinta e alguma coisa’. Não foi isso o que você pensou? Não foi isso o que você disse?”¹⁶²

¹⁶¹ BATAILLE apud MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille.** – [2. Reimpr.] São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 172.

¹⁶² Ibid., p. 33.

Epifânio, ao revelar essa identidade social, promove o que Eliane Robert de Moraes chama de “descarnamento da cabeça¹⁶³”. O ato de colocar e tirar a máscara propõe um jogo circular de identidades que emergem conforme a imagem é refletida para o outro. A face nua é exposta, esfacelando rosto e máscara, o que causa hesitação em Graça, porém, Pi afirma ter mentido somente para impressioná-la, além de revelar o fetiche sobre seus pés. Essa informação provoca Graça que decide ficar e ambos iniciam uma relação sexual.

Ao estilo contemporâneo, o tempo transcorrido entre o momento que eles se conheceram e ela o procurar, passarem a noite transando e, no dia seguinte, resolverem morar juntos, é muito curto. Possivelmente, pelo fato de os sujeitos modernos estarem acostumados à fugacidade de quase tudo o que os cerca, mesmo sendo uma noção inconscientemente internalizada, parece haver certa urgência na concretização dos desejos e, talvez pela falta de contato maior e conhecimento um do outro, as relações modernas se desfazem facilmente. As declarações são rápidas e impulsivas, o amor surge de uma hora para outra, o ser amado passa a fazer falta do dia para a noite, como observado nesse diálogo entre Graça e Epifânio, logo após a primeira noite passada juntos:

“A gente acredita de novo em alguma coisa, e...”

“E...”

“E é isso, essa merda.”

“Em que você acreditou?”

“Em que?... Acreditei em você, Pi, acreditei em nós; acreditei que...”

“Que seríamos felizes para sempre...”

“Não me goze, tá?”

[...]

“Eu estou muito confusa.”

“Confusa? Confusa com o quê?”

“Com tudo; comigo, com você, com o que está acontecendo... foi tudo muito de repente... Eu estou assustada...”

“Assustada...”

“Eu olho assim ao redor e... O que estou fazendo aqui nesse lugar que eu nunca tinha visto antes? O que estou fazendo aqui junto desse cara que...”

[...]

¹⁶³ MORAES, 2012, p. 176.

“Prometo que nunca mais me despedirei de você”,
ela disse.¹⁶⁴

Mesmo não conhecendo Epifânio, Graça prefere acreditar que o relacionamento entre eles pode dar certo e, apesar de se sentir confusa, pede para ficar, afirmando não deixá-lo. Porém, em um mundo marcado pelo transitório, até as promessas de amor que duram para sempre estão fadadas ao fracasso, não obstante, ela, contrapondo sua própria jura, o abandona no final da narrativa.

Subi então para o quarto, por uma escada também reluzindo de limpa, como reluzindo de limpo estava tudo lá em cima.
Mas não encontrei Graça; encontrei foi, sobre a mesinha de cabeceira, um bilhete:
“Adeus, Pi. Obrigada por tudo. Até algum dia, talvez. Graça.”¹⁶⁵

Não estou aqui desconsiderando o fato de muita coisa ter acontecido desde eles terem decidido morar juntos até ela resolver ir embora, mas sim, buscando demonstrar o quanto, muitas vezes, é fácil a jura de amor eterno, sem haver noção de como é o compartilhar de uma vida com outro sujeito. O contato diário pode ser o responsável por retirar a venda que cega muitos amantes e, como já observei, em alguns casos a rotina se encarregará de remover esse ser do plano ideal e apresentá-lo à realidade cotidiana de um relacionamento em que, como Epifânio e Graça, os indivíduos passam a viver juntos, coabitando o mesmo espaço.

Tal aspecto me permite uma analogia ao discurso mítico grego e latino no que se refere ao amor, representado nas figuras de Eros e Cupido, respectivamente. Falar de Eros exige a referência a Anteros, seu irmão e elemento oposto. Eros e Anteros aludem ao cotidiano, às empatias e antipatias do convívio diário – assim como ocorre com Graça e Epifânio, nas ilusões e desilusões, nas brigas e acertos. É pertinente ressaltar que Eros e Anteros findam por assumir os significados restritos de amor e contra-amor, próprios do cotidiano, avessos à idealização. Assim, segundo P. Commenlin, Eros “inspira ou produz essa simpatia invisível e frequentemente inexplicável entre dois seres, para uni-los e

¹⁶⁴ VILELA, 1989, p. 62-65.

¹⁶⁵ Ibid, p. 219.

procriar novos seres¹⁶⁶”, ao passo que Anteros corresponde ao adversário divino que “separa, desune, desagrega. Talvez tão salutar quanto Eros, tão forte, tão poderoso quanto ele, impede que os seres de natureza dissímil se confundam¹⁶⁷”.

Por sua vez, Cupido seria o amor, a ideia de desejo amoroso, a paixão, ou seja, a idealização. Logo, Eros, Anteros e Cupido podem ser associados ao comportamento de Graça e Epifânio, por eles passarem, durante o cotidiano do envolvimento amoroso, por vários percalços que compactuam com as características desses seres mitológicos.

Como exemplo dessa trajetória, reitero que a vida compartilhada traz a rotina e os momentos de adaptação. Epifânio desocupa uma gaveta da cômoda e alguns cabides do guarda-roupa, além de dar dinheiro para Graça comprar sapatos, desde que não se desfaça da rasteirinha, por não querer seus pés escondidos. Cabe aqui uma reflexão sobre o fetiche do narrador sobre os pés dela. Em muitas culturas os pés são alvo de inquietações sexuais e, por isso, erotizados. Por um lado, eles podem causar um pavor secreto à alma humana, tal como percebido em rituais arcaicos dos costumes chineses de atrofiar os pés das mulheres, uma vez que possuem conotação de baixaza. Por outro lado, há os processos modernos de tentativa de valorização desse órgão, como sua dissimulação por meio de sapatos, tais quais os de salto, o que retiraria dos pés a aura de desvalorização atribuída em outros tempos. Além disso, segundo Bataille, “o dedão do pé é a parte mais humana do corpo do homem¹⁶⁸”, por colocar e manter o sujeito na verticalidade, ou seja, ereto, diferenciando-o dos outros seres da natureza.

Epifânio se encanta pelos pés de Graça calçados em uma rasteirinha e exige que ela não se desfaça da mesma. Esse tipo de calçado coloca os pés em contato quase direto com o chão, indicando um elo dessa parte do corpo com o solo, em oposição à parte elevada, como a cabeça, evidenciando características do comportamento de Epifânio¹⁶⁹. O que ele pretende é a presentificação de seus inúmeros desejos sexuais, representados no fetiche pelos pés. Em contrapartida, é

¹⁶⁶ COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução Eduardo Brandão. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 6.

¹⁶⁷ COMMELIN, 2008, p. 6.

¹⁶⁸ BATAILLE apud MORAES, 2012, p. 189.

¹⁶⁹ Neste momento faço uma analogia das partes baixas do corpo – abaixo da linha da cintura – e das partes altas – acima dessa linha – com a noção de Belo – noção daquilo que é elevado – e feio – o que é baixo, se opondo à ideia de beleza pura, como destaca Eliane Robert Moraes.

notória a desqualificação atribuída aos pensamentos e posicionamentos de Graça, inferiorizando-a intelectualmente durante toda a narrativa.

Graça vai ocupando seu espaço na casa de forma muito rápida e espontânea, como se os dois se conhecessem há tempos, outro elemento que demonstra o quanto os amantes, em uma relação contemporânea, pulam etapas cruciais do processo de reconhecimento um do outro. Este episódio também será marcado por um conflito, pois ao chegar das compras, Graça mostra ao narrador um tênis que havia comprado para ele e diz que é necessário mudar seu modo de vestir, pois o acha muito ultrapassado; ele tenta defender seu ponto de vista, dizendo estar bem do modo como se veste, enquanto ela tenta persuadi-lo, sem sucesso algum.

“Por que você é assim, hem?...”

“Por que eu sou assim? Porque eu não sou de outro jeito.”

“Por que você é assim?...”

“Porque sou, diabo!”

“Você podia muito bem não ser assim...”

“Podia?”

“Podia; se você quisesse, você podia.”

“Digamos que eu não queira.”

“Eu já vi que você não quer.”

“Já, né? Então, minha querida, ponto final. E deixe em paz minhas roupas, meus sapatos, meus óculos, e, principalmente minhas cuecas. Tá bem?”¹⁷⁰

Em momentos simples como esse, é possível depreender uma tentativa de silenciamento, pois, ao tentar impor uma nova vestimenta, Graça procura mudar um Epifânio há anos já existente e, a recusa dele acaba por silenciar o desejo de modificá-lo. Há, então, um jogo de sentidos, fazendo os silêncios e silenciamentos transitarem do discurso de um para o do outro, como também ocorre no momento em que ela pede para ele dispensar a empregada no intuito de ela mesma tomar conta da casa, por estar cansada de não fazer nada, mas ele recusa. E, ao retornar para casa à noite e ser informado que Graça arrumou um emprego para ocupar o tempo, surge o medo de ela se envolver com o dono da loja onde iria trabalhar de balconista, o que o faz mudar de ideia.

¹⁷⁰ VILELA, 1989, p. 72 e 73.

Independente do motivo, a atitude de Epifânio não querer que Graça trabalhe fora de casa, compactua com o discurso machista característico de sociedades como a brasileira, de origem patriarcal, onde muitos homens ainda preferem ver suas esposas donas de casa a tê-las trabalhando fora. Além disso, mesmo apresentando autonomia quanto à sua postura, à sua linguagem e ao seu comportamento, Graça, assim como muitas mulheres, compactua com essa conduta retrógrada, por fazer de tudo para ser aquela que cuidará da casa.

Outro episódio passível de demonstrar o quanto Graça assume autonomia na relação, fazendo Epifânio retroceder em muitas de suas decisões, refere-se ao dia em que fazendo a limpeza de casa, ela se depara com um morcego voando pela casa e ameaça ir embora caso ele não o mate. Esse episódio desencadeia uma séria discussão e várias ameaças por parte de Graça, que chega a ir para a rodoviária da cidade. Porém, depois de pensar muito, Epifânio resolve procurá-la, se desculpar e pedir para ela voltar.

“Graça, eu não vim aqui à toa, eu vim aqui para te buscar.”

“Ah, me buscar, é? Então você reconhece...”

“E se vim te buscar, é que eu te amo.”

“Ama...”

“Amo. Você sabe que eu amo.”

“Você só ama uma pessoa no mundo: Epifânio Carvalho.”

“Não, não é assim.”

[...]

“Ou eu estou com você...”

“Você está comigo.”

“Ou eu estou com você ou não estou. Se eu não estou, faça-me o favor de ir embora de uma vez para sempre e me deixar aqui, que eu me viro; não preciso de sua caridade.”

“Caridade é uma merda.”

“É um favor que você me faz. Agora, se eu estou, se nós estamos juntos, então aonde eu for – escuta bem –, aonde eu for, você vai também, nem que seja no inferno.”

“No inferno nós já estamos, não percebeu ainda?”¹⁷¹

¹⁷¹ VILELA, 1989, p. 138-139.

Essa discussão¹⁷² pode demonstrar que muitas vezes as relações modernas estão fadadas ao fracasso, pois uma simples briga é motivo para o fim da relação. Mas, no caso de Epifânio e Graça, o fim do relacionamento não ocorre dessa vez, pois os dois se reconciliam e – por exigência de Graça, que diz não voltar para casa enquanto ele não mandar matar o morcego – vão dormir em uma pensão. Porém, vejo essa reconciliação como mais uma característica do sujeito contemporâneo – o medo da solidão –, preferindo estar juntos, em meio aos desentendimentos, a perder um ao outro e ficarem sozinhos.

Outros momentos da narrativa também são significativos e pautados no cotidiano, por exemplo, quando Graça sugere a maternidade, seguida de compromisso a dois, tudo regado pela ironia do narrador. Ela diz que antes do filho nascer, gostaria de normalizar a situação, casando, haja vista ser importante dar uma satisfação à sociedade, protagonizando, mais uma vez, a tradição como elemento narrativo. A proposta de Graça pode, novamente, ser compreendida enquanto discurso característico de uma sociedade culturalmente acostumada aos modelos familiares tradicionais que impõem padrões de aparência a serem seguidos, nesse caso, o casamento “de papel passado”. Porém, assim como na maioria das situações, o desejo dela é silenciado pela ironia dele, fazendo-os não chegarem, novamente, a um consenso.

Próximo ao término da narrativa, mais dois conflitos ocorrem, o primeiro quando ela recusa a prática do sexo anal, levando-o a dizer que ela se arrependeria, porém ela afirma já ter se arrependido de tudo, ocasionando outra discussão, pois essa fala pode suscitar vários entendimentos, como ela ter se arrependido de estarem juntos. O segundo conflito reforça algo perceptível em todo o romance, o fato de questões cotidianas interferirem na narração. Nessa última discussão, extremamente banal, ele se irrita com o modo o qual ela deixa o papel higiênico, além de citar vários defeitos dela que, como se nada tivesse ouvido, continua deitada na rede, provavelmente por já ter planejado ir embora no dia seguinte.

O comportamento de Graça nesse momento é peculiar a alguém que, assim como um dia chegou e foi tomando seu espaço no ambiente, também teve autonomia para ir embora e deixar o amante, não se

¹⁷² A postura de Epifânio me remete ao pessimismo dos personagens Edgar, de *O inferno é aqui mesmo*, e Carlos, de *Entre amigos*, já analisados no tópico “Dos excessos: negações e silêncios.”. Além disso, esse inferno apontado pelo narrador também pode ser visto como o cotidiano da própria relação.

configurando em uma representação de mulheres que costumeiramente se prendem a homens não vendo outra perspectiva na vida, silenciando esse discurso socialmente estabelecido da mulher dependente, por mais que em certos momentos se mostre presa a determinadas regras sociais.

Porém, antes de passar à observação de outros textos de Vilela sobre o silêncio amoroso e seus fracassos, desloco a minha leitura da personagem Graça para algumas estratégias do narrador. É perceptível, em quase toda a narrativa, que Epifânio está sempre a contar histórias, ora para Graça, ora para o leitor – o próprio romance –, possivelmente para sanar a frustração de não ter concretizado seu desejo de ser escritor, já explicitado logo no primeiro encontro entre ambos, quando inventa exercer tal ofício. Em outros momentos, relembra os episódios de infância, quando escrevia trovas para o jornalzinho do colégio e para os concursos da cidade, mas, ironicamente, como ele mesmo afirma, “Eu queria ser um grande escritor, sabe? Foi por isso que eu inventei aquilo para você no ônibus. Eu queria ser um grande escritor. Não fui. Em compensação, sou um escrivão¹⁷³”.

Epifânio aparenta estar em busca de alguém para ouvir suas narrativas, que não sabemos se são verdadeiras ou não, e Graça parece ser a ouvinte perfeita, pois, ingenuamente, acredita em tudo o que o amante relata. O narrador busca a memória como movimento textual e conta histórias da infância, da origem e do término da família, de suas relações amorosas, entre outros assuntos que transitam entre a ouvinte Graça e o leitor. Segundo Majadas,

Epifânio, ao fazer a sua narrativa, passa-nos a impressão de estar querendo apenas registrar os acontecimentos do dia-a-dia, resgatar as vivências da infância e da adolescência, atualizando-as por intermédio das recordações, e expondo o seu ponto de vista sobre o mundo, desenvolvido através de seus trinta e nove anos de vida.

Ao mesmo tempo que somos dominados por essa impressão, temos a certeza de que Epifânio pretende nos confundir, que na verdade ele tem consciência de estar totalmente comprometido com a arte da palavra, com a criação artística.¹⁷⁴

¹⁷³ VILELA, 1989, p. 39.

¹⁷⁴ MAJADAS, 2000, p. 104.

Em outra perspectiva acerca do amor, porém na mesma vertente dos fracassos decorrentes desse sentimento, abro espaço para algumas narrativas curtas, apenas a título de exemplificação, os contos: “Por toda a vida” e “Nosso dia”, de *Tremor de terra*. Lembro que, apesar do foco desta tese estar centrado mais nos romances e novelas de Luiz Vilela, em momento algum me abstenho de contemplar as temáticas do silêncio, que venho observando ao longo das leituras feitas até o momento, em narrativas curtas, por ver nelas, também, boas representações daquilo a que me proponho.

Lembro que o termo fracasso, quando relacionado ao amor, pode ter muitas conotações. O conto “Amor”, citado no início deste tópico, trata da impossibilidade do protagonista se relacionar com alguém; em *Te amo sobre todas as coisas*, é retratada a busca de entendimento para o término do relacionamento amoroso; já *Graça*, relaciona-se às intempéries de um relacionamento fugaz, marcado pelo desejo, pelo sexo e pelos planos que não se concretizam. Em “Por toda a vida”, temos a história de um casal desde sua juventude, quando se conheceram e se apaixonaram, até a rotina do casamento.

No início da narrativa é perceptível o encantamento de um pelo outro, ambos de família humilde, João, carpinteiro; Inês ajudava os pais nas despesas da casa, fazendo bordados. Primeiro os olhares, depois os cumprimentos, as primeiras frases, as conversas, as discussões com a mãe, que não via com bons olhos o namoro com aquele rapaz por ele ser pobre, pois “é melhor casar com um homem bom e rico do que com um homem bom e pobre”¹⁷⁵, uma vez que amor só não basta. Durante os passeios, olhando as vitrines, as promessas: “– Um dia teremos tudo – ele disse: – uma casa grande, arejada, com jardim, quintal, os melhores móveis, carro, roupas finas, tudo do bom e do melhor...”¹⁷⁶, que nunca puderam ser concretizadas. Depois o casamento, os problemas financeiros, os filhos, os desentendimentos, aos poucos a diminuição dos problemas e a suspeita de estar sendo traída.

É possível ler o conto relacionando-o com a perspectiva de Denis de Rougemont sobre o amor-paixão. João e Inês passam por esse processo ao viverem a ilusão de um amor romântico, perfeito, por se apaixonarem e colocarem as expectativas no futuro, sem se darem conta que as mesmas seriam desfeitas por ser praticamente impossível conciliar paixão e felicidade. As ilusões e expectativas vão sendo silenciadas pelos problemas cotidianos, ocasionando frustrações,

¹⁷⁵ VILELA, Luiz. **Tremor de terra**. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 32.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 33.

dúvidas, tristezas e angústias em face do que se passou e do que ainda virá. Sobre esse aspecto, Rougemont observa:

Todos os adolescentes da burguesia ocidental são educados para o casamento, mas ao mesmo tempo vivem imersos numa atmosfera romântica proporcionada por suas leituras, pelos espetáculos e por mil referências quotidianas, cujo sentido subliminar é mais ou menos o seguinte: a paixão é a experiência suprema que todo homem deve um dia conhecer, e somente aqueles que passarem por ela poderão viver a vida em plenitude. Ora, a paixão e o casamento são por essência incompatíveis. Suas origens e seus objetivos são excludentes.¹⁷⁷

Por estar impregnada do modelo comportamental imposto pela burguesia desde sua ascensão, a sociedade ocidental sofrerá, mesmo que inconscientemente, as influências dessa forma de conduta, por mais que faça parte de outra classe social, como o casal de “Por toda a vida”. O título do conto é uma representação irônica de como somos influenciados a acreditar nesse ideal de amor inexistente, mas que permeia o imaginário dos amantes como em um ciclo, ora os fazendo acreditar na felicidade, ora os frustrando, como também pode ser abordado no conto “Nosso dia”, em que a esposa prepara um jantar especial para o marido, no intuito de comemorar o dia do aniversário de casamento, mas ele se comporta como se fosse um dia qualquer, como se nada de especial houvesse naquela data. Ela fala da igreja, das flores que enfeitaram o local, das pessoas que lá estiveram, mas ele sempre se volta para a rotina do jantar, malogrando e silenciando tanto as expectativas quanto à felicidade dela que, após várias tentativas de inseri-lo naquela comemoração, diz:

– Você não tem sensibilidade. Você não pode compreender essas coisas. Você não sabe o que é ternura, o que é carinho. Foi para você, para nós, pelo nosso dia que eu comprei os lírios. Foi também por isso que eu enfeitei a casa, que eu coloquei essa toalha nova na mesa: mas você não notou nada disso. Uma palavra, esperava pelo

¹⁷⁷ ROUGEMONT, 1988, p. 229.

menos uma palavrinha sua sobre o nosso dia, uma palavra de carinho, uma brincadeira... nada. Foi como nos outros dias; não teve absolutamente nenhuma diferença dos outros dias. Como nos outros dias, desde que você sentou aqui você só pensou em uma coisa: comer; comer e beber. Não teria importância nenhuma se eu não estivesse aqui. Não, nenhuma; nenhuma importância.¹⁷⁸

Minha leitura dos contos buscou nos personagens e em suas relações amorosas as variadas manifestações em que o silêncio figura enquanto fratura exposta pelos fracassos amorosos. Ao longo das narrativas que procurei sintetizar, fui, pouco a pouco, desvelando os discursos pontuados pelo silêncio, tais como os presentes nos diálogos entre os personagens Max e Edna, Epifânio e Graça, além dos sujeitos narrativos dos contos citados. Para tanto, atentei para o fato de a projeção do amor ideal ser incompatível com a realidade que os amantes enfrentam ao longo do relacionamento, suscitando, então, discursos marcados por silêncios.

¹⁷⁸ VILELA, 2003, p. 55.

3 DO TEMPO E SEUS SILÊNCIOS: PERCURSOS DA MEMÓRIA

Reservatório subjetivo de onde emanam e se escondem momentos, pessoas, sons, cheiros, a partir de um caos que se organiza e se desestrutura na tarefa de retornar ao tempo pretérito desenhado qual um caleidoscópio de onde imagens são revisitadas, ou não, através de combinações diversas que o indivíduo busca construir, assim é a memória, elemento que é abordado por variados campos do saber, como a Psicologia, a Filosofia, a Literatura, a Antropologia e a História – cada um a seu modo, mas também se intercomplementando – buscando compreender seus mecanismos de funcionamento e suas implicações para o indivíduo e a sociedade.

Enquanto propriedade capaz de conservar inúmeras informações e, quando necessário trazê-las à tona, caso não haja nenhum fator que a impeça de tal feito, a memória pode evocar elementos históricos, sociais, culturais, políticos, religiosos, entre outros, a partir de processos individuais ou coletivos, passíveis de criar sentidos novos aos vestígios resgatados. Logo, transitam, na atualização das informações passadas, discursos – que tanto se originam do silêncio quanto permanecem relegados a ele – a partir dos quais as impressões pretéritas são reavivadas, além da instauração de novos silêncios como elementos constitutivos da memória.

Jacques Le Goff, em *Memória e História*, afirma que “Na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana¹⁷⁹”, pois o comportamento narrativo – tanto falado quanto escrito – é uma das formas de armazenar e compartilhar a memória e tal prática está presente em todas as sociedades por seus indivíduos possuírem grande quantidade de informações em seu patrimônio genético e cultural. Logo,

a utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso pode sair dos limites do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa

¹⁷⁹ LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 428.

linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória.¹⁸⁰

De início, para refletir sobre a memória em sociedades primitivas, e também naquelas sem escrita, é necessário pensar a prática de ouvir e contar histórias, atividades que ocorrem desde tempos imemoriais, quando a oralidade era utilizada para a manutenção dos laços de união entre o homem e o grupo ao qual ele pertencia. Tal imprescindibilidade significava uma forma de passagem dos mitos e, conseqüentemente, da fonte simbólica e ritualística de uma geração a outra, como forma de conservação da memória. Por isso, o ato de contar histórias está presente na oralidade de todas as sociedades do mundo, sendo considerada uma forma de manifestação dos anseios de criação do homem ante sua realidade.

Sob outro aspecto, deve-se atentar para o fato de que, ao considerar o aspecto psicológico da memória, pressupõe-se a existência da memória individual – responsável por abarcar manifestações conscientes e inconscientes, como a afetividade, o desejo, a inibição e a censura – da qual se tem a ideia de que, para recordar um fato, são necessários um acontecimento e um sujeito apto a guardá-lo, lembrá-lo e relatá-lo, no intuito de o mesmo se perpetuar e se tornar memória para o grupo. Porém, estudos desenvolvidos pelo sociólogo Maurice Halbwachs¹⁸¹ apontam para o caminho da memória coletiva que, mesmo aparentemente particular, remete a um grupo, pois todo sujeito está imerso em relações interpessoais.

Para um indivíduo evocar lembranças de um grupo, é preciso sua identificação com o mesmo e, a partir de contextualizações diversas, a memória individual se estabelece, mas, pela participação de vários sujeitos, os acontecimentos tornam-se partilhados por um grupo, apontando, então, para a relação entre a memória individual e a coletiva. É a partir da influência e do contato dos sujeitos com os grupos com os quais ele convive que a memória individual se instaura enquanto memória coletiva. Sobre esse aspecto, Halbwachs destaca:

A ideia que representamos mais facilmente, composta de elementos tão pessoais e particulares

¹⁸⁰ Ibid., p. 426.

¹⁸¹ Maurice Halbwachs foi um sociólogo francês participante da escola durkheimiana. Reconhecido pela criação e pelos estudos acerca da memória coletiva.

quanto o quisermos, é a ideia que os outros fazem de nós; e os acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós. Assim, os fatos e as noções que temos mais facilidade em lembrar são do domínio comum, pelo menos para um ou alguns meios. Essas lembranças estão para “todo mundo” dentro desta medida, e é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento, e quando quisermos, de lembrá-los.¹⁸²

Vejo na inter-relação entre a memória individual e a coletiva o mesmo vínculo responsável pela formação discursiva de qualquer sujeito, pois é principalmente do contato de um indivíduo com o outro que se formam os discursos, as ideologias, as identidades e, também, a memória. Logo, o silêncio também é elemento constitutivo da memória e, ao transportarmos tal questão para a literatura – no caso específico desta tese, a textos narrativos de Luiz Vilela –, é pertinente observar, com referência a elementos como os diálogos e as introspecções de narradores e personagens, quantos silêncios podem ser observados nos momentos de rememoração.

A memória coletiva pode estar ligada a inúmeros fatores: às lutas das forças sociais pelo poder, às questões políticas, ao modo que os indivíduos de determinado grupo são afetados por certa religião, ou ainda, à forma como certa cultura se relaciona com a velhice e com a morte, apenas para citar alguns aspectos. Porém, afirmo que todos os elementos relacionam-se diretamente com a recordação e com o esquecimento. Segundo Le Goff (1994, p.426):

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.¹⁸³

¹⁸² HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990. p. 49.

¹⁸³ LE GOFF, 2003, p. 426.

Mais adiante, ao abordar as possibilidades de manipulação da memória coletiva, será imprescindível o vínculo estabelecido entre as relações de poder e os silêncios advindos dessas políticas, mas antes, com objetivo de melhor compreender estes aspectos, vejo como necessária uma sucinta abordagem de algumas questões referentes à memória, como a memória étnica; o desenvolvimento da memória da oralidade à escrita, da Pré-História à Antiguidade; a memória medieval, em equilíbrio entre a oralidade e a escrita; os progressos da memória escrita, do século XVI aos nossos dias e os desenvolvimentos atuais da memória, para tanto, sobre tais questões, seguirei os apontamentos de Le Goff.

Com base no termo memória étnica, o historiador francês refere-se à memória coletiva enquanto elemento presente em todos os povos sem escrita, não deixando de ressaltar o quanto a atividade oral é constante não apenas naquelas sem a escrita, mas também nas que a possuem. Observa-se, então, e aqui retomo o que já aponte anteriormente quanto à importância da oralidade, na memória étnica um tempo mítico, o tempo do eterno retorno, pois cada relato é fundamental para a retomada dos mitos de origem. Tal característica ocorre porque nestas sociedades há especialistas de memória, os chamados “homens-memória”, cujo papel é manter a coesão deste grupo, mas os relatos desses sujeitos não são feitos palavra por palavra, mas sim produtos de uma rememoração, e a cada resgate pretérito há a diferenciação ao retornar ao mito/memória original. Ou seja, estes homens atribuem mais liberdade e mais possibilidades criativas, algo que não é permitido nas reproduções de memória palavra por palavra ligadas à escrita.

Com a passagem da oralidade à escrita, a memória étnica ou coletiva sofreu profundas transformações, pois a escrita permitiu à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração, a celebração, a partir de monumentos comemorativos e de acontecimentos memoráveis, em que a pedra e o mármore serviam, por exemplo, no mundo greco-romano, de suporte de perpetuação da lembrança. A outra forma de memória é o surgimento do documento escrito, cuja escrita possui duas funções, armazenar informações – algo que possibilitou a comunicação através do tempo e do espaço – e reexaminar, reordenar, retificar frases e palavras isoladas.

A partir desta sucinta abordagem da passagem da memória oral (pré-histórica), para a escrita (Antiguidade), observa-se que a memória coletiva sofre na Idade Média grandes transformações, passando a ser guiada por elementos religiosos cristãos, em decorrência da difusão do

cristianismo como religião, e ideologia dominante, e do poderio da Igreja diante dos meios intelectuais. Um importante instrumento de estudo da memória na Idade Média são as *Confissões* de Santo Agostinho por desenvolver considerações fundamentais, partindo de concepções antigas dos *lugares* e das *imagens* de memória, dando a esses elementos certa profundidade.

Com Santo Agostinho a memória buscará penetrar na essência do homem, na qual “se conservam distintas e classificadas todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta¹⁸⁴”. Para ele, na memória encontram-se as imagens trazidas por percepções das mais variadas espécies, além de estar oculto aquilo que pensamos e que o esquecimento ainda não foi capaz de relegar ao silêncio. Os sentidos são elementos fundamentais tanto para que a memória guarde algo quanto para que esse algo seja resgatado, porém, tudo feito a partir das imagens dos objetos, aptos a serem retomados quando necessário pelo pensamento, pois,

É lá que me encontro a mim mesmo, se recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar e até os sentimentos, que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem.¹⁸⁵

Além disso,

Quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Uma apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio como que a dizerem: “Não seremos nós?” Eu então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do que seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com

¹⁸⁴ AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 245.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 246.

facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem o lugar às seguintes e, ao cedê-lo, escondem-se para de novo avançarem, quando eu quiser. É o que acontece quando de memória digo alguma coisa.¹⁸⁶

Encontrar-se na memória é reconhecer o valor subjetivo dessa faculdade de armazenamento de sensações e impressões decorrentes das experiências vividas, mas compreendendo que as imagens que busco nem sempre se farão presentes ao tempo desejado e os fatores para tal fato serão diversos. Muita vez ocorre de a procura por determinada imagem ser marcada mais pela vontade de encontrá-la do que por sua concretização, havendo inúmeras outras imagens capazes de saltar à sua frente até que finalmente se encontre a lembrança ansiada, tais quais as imagens de um caleidoscópio, como citei no início deste tópico.

A memória ocidental, mesmo que vagorosamente, será abalizada pela imprensa ao distinguir de forma mais clara entre a transmissão oral e a transmissão escrita e o leitor, então, ser colocado em contato com uma memória coletiva enorme em virtude dos textos impressos, sempre na exploração de textos novos, que não podem ser fixados integralmente.

O século XVIII foi decisivo para a expansão da memória coletiva em decorrência do avanço da literatura técnica, do surgimento de dicionários e das enciclopédias, chegando a seu auge na Revolução Francesa, em cujo contexto está o Romantismo, movimento seduzido pela memória, aliando-a à imaginação e à poesia. É o momento dos romances históricos, da exaltação da pátria e da cultura local, das memórias de infância, do saudosismo desses momentos, entre tantas outras temáticas que permearam esse movimento cultural.

Entre as manifestações da memória coletiva, há no século XIX e início do século XX dois fenômenos significativos, a construção de monumentos aos mortos, logo após a primeira guerra mundial, e o advento da fotografia, que legou à memória certa precisão e verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. Já na segunda metade do século XX tem-se um grande desenvolvimento da memória, com o surgimento da memória eletrônica, inicialmente com as máquinas de calcular – após 1950 –, posteriormente com o surgimento da informática, possibilitando, em um computador, e hoje em outros meios, o armazenamento de grande

¹⁸⁶ Ibid., p. 245.

quantidade de informação em um pequeno espaço. Nesse sentido, salienta-se a diferença entre a memória humana – instável e maleável – e a memória eletrônica – aparentemente marcada pela estabilidade.

A memória coletiva, além de sofrer grandes transformações com o advento das ciências sociais, desempenha importante papel na interdisciplinaridade que se instala sobre ela. Um exemplo dessa relação pode ser observado em estudos como os de Marina Maluf em seu livro *Ruídos da memória*¹⁸⁷, no qual é abordado o papel da mulher da elite rural nas zonas de expansão cafeeira em São Paulo, em fins do século XIX e início do século XX. Para tanto, foram utilizados livros de memórias de duas mulheres: Floriza Barbosa Ferraz, que deixou um único livro de memórias; e Brazilia Oliveira de Lacerda, que deixou um grande número de informações contidas em três cadernos de lembranças e cerca de setenta diários, um livro de receitas e dois livros de poesia.

Floriza e Brazilia passaram pela mesma experiência, a primeira deixou a cidade de Piracicaba em 1896 para acompanhar o marido e os filhos em fazendas do oeste paulista; a segunda, recém-casada em 1906, troca a estabilidade da fazenda da família na região de São Carlos, pelas margens do rio Tietê na região de Jaú.

O livro de Marina Maluf não pretende restaurar o passado, mas sim construir sentidos e significados novos diante dos livros de memórias, no intuito de demonstrar a potência existente na mesma. Ela afirma: “aquele que rememora aproxima as lembranças por afinidades que não respondem a uma relação causal, uma vez que há uma produtiva desordem dos acontecimentos¹⁸⁸”. Ao atentar para esses livros de memórias, o sujeito do passado é diferente daquele apresentado no momento da escrita, pois, ao relembrar, a abordagem ocorre a partir de outro ponto de vista e em tempo diferente do momento pretérito, neste caso o presente narrativo. Com isso, o sujeito revelado, é o do tempo presente.

Nesse sentido, Henri Bergson afirma em *Matéria e memória* que

A memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída.

¹⁸⁷ Destaco que cito esta obra de Marina Maluf apenas a título de exemplificação da relação entre memória coletiva, memória individual, o tempo da memória e as características dos sujeitos frente à memória.

¹⁸⁸ MALUF, Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo: Siciliano, 1995. p. 19.

Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de *planos de consciência* diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura.¹⁸⁹

Já foi dito que a memória individual está ligada à memória coletiva, dando unidade ao grupo. Tal unidade depende do sentimento de um tempo contínuo, de um tempo fluido no qual operam apenas limites incertos entre o vivido outrora e o tempo presente, pois é na corrente temporal que reside a existência do grupo que retém do passado aquilo que está vivo, ou mesmo aquilo que é capaz de viver na consciência do grupo.

Apenas a título de exemplificação, no tocante aos estudos da memória pela psicologia e pela psiquiatria, cito os textos *A mente e a memória*: um pequeno livro sobre uma vasta memória, de Aleksandr Ramanovich Lúria e *O homem que confundiu sua mulher com o chapéu*, de Oliver Sacks. O primeiro tornou-se um clássico da literatura clínica sobre as patologias da memória e a importância do diagnóstico dessas doenças para a compreensão da memória em geral. O personagem principal é o S., que possui uma rica rede sinestésica de imagens. Tudo em sua mente é formado por imagens que o impedem de fundir o planejamento simultâneo com aquele contextualizado pelo tempo. Sua memória se faz através da preexistência de objetos. Ele é perturbado pelas imagens e impressões a ponto de tais imagens influenciarem sua existência. Já no texto de Sacks, observa-se outro distúrbio, o de um homem, o Dr. P., músico que, por um problema neurológico, foi perdendo a capacidade de reconhecer os objetos, passando a confundilos, não os vendo mais em si, pois outras coisas lhe apareciam no lugar deles. O Dr. P. vivia em um mundo que era reflexo do espelho de outro, pois sua memória dos objetos fora transfigurada.

Em outra perspectiva, agora no que tange ao processo de criação literária, observa-se, também, a presença da memória como elemento característico da obra de diversos autores, como Marcel Proust e Jorge Luis Borges, cada um com abordagem própria. Com base no estudo

¹⁸⁹ BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves da Silva. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990. p. 196-197.

feito por Georges Poulet, intitulado *O espaço proustiano*¹⁹⁰, é possível observar algumas noções de memória relacionadas ao espaço na obra de Marcel Proust.

Para Poulet, a memória, em Proust, está associada à lembrança, uma vez que estas são ativadas por meios de ícones pertencentes a um espaço. Este é visto, pela filosofia, como um ser contínuo, mas que é revestido de descontinuidade na obra proustiana, uma vez que obriga seus seres a viverem distantes uns dos outros. Pensando nisso, tem-se o conceito de distância como algo fundamental para entender o espaço proustiano, uma vez que a distância é a representação do próprio vazio, marcando a impossibilidade da presença, de retornar a fatos e coisas como elas realmente foram ou são. Logo, a distância é um afastamento entre o sujeito e o objeto. O resultado da distância, da presença e da ausência – onde estou e onde o objeto está – é a angústia. Em vários episódios se observa a acusação do afastamento, o que torna a ausência visível.

A memória está diretamente ligada ao espaço – tempo e espaço em Proust estão associados – lembranças e imaginação ligam o sujeito a certos locais: lugares oriundos da imagem real; lugares criados, constituídos e sonhados por outros; lugares que só possuem realidade no espírito humano. Cada ser possui um sistema de lugares reais e imaginários que pode ser alterado. As pessoas sobressaem ao espaço, pois estão sempre associadas a uma ambiência.

A separação espacial – tanto real quanto na memória – provoca lacunas, tornando o ser fragmentário, por isso o espaço é visto como descontínuo e heterogêneo. A partir do momento no qual uma coisa se manifesta em sua qualidade própria, em sua essência, revela-se diferente de todas as outras (e de suas essências). Cada ser percebe o ambiente de uma forma e cada ambiente tem um formato e importância diferente para cada ser.

Em Proust a viagem retoma e liga os espaços, caracterizando-se como deslocamentos que são vistos como forma de acabar com a ausência. A viagem ideal é a que elimina as distâncias de uma só vez, colocando lado a lado, como se fossem interligados, dois desses lugares, cuja originalidade parecia lhes impor, para sempre, uma existência à parte, sem possibilidade de comunicação. Tem-se, então, que a movimentação de lugares na memória permita que se vá de um lugar a

¹⁹⁰ Cito este texto de Georges Poulet no intuito de demonstrar como a memória pode ser abordada a partir de um autor ou obra literária, neste caso Marcel Proust.

outro instantaneamente. Em virtude dessa movência, um mesmo personagem pode ser associado a muitos lugares e um lugar pode ser associado a mais de uma pessoa. Por fim, a memória na obra de Proust se apresenta como memória total, desvinculada do tempo, sem a ameaça do esquecimento/silenciamento. O tempo é espacializado, justaposto. É a partir das lembranças que se constitui a identidade, pois a memória é uma forma de recuperar o passado, ou seja, a lembrança é a marca do romance proustiano.

Outro exemplo de abordagem da memória na literatura pode ser observado no texto *Uma memória do mundo: ficção, memória e história* em Jorge Luis Borges, de Júlio Pimentel Pinto. Neste estudo, o autor pensa as relações entre o fazer literário e o historiográfico, ou seja, como convivem memória e história na obra de Borges, a partir da associação do escritor argentino à figura do memorioso. Pimentel aponta que a história se aproxima de Borges a partir da imaginação, eixo articulador entre história e literatura, entre o historiador e o poeta. Borges, utilizando da história, executaria o fazer da memória, revelando a literatura como lugar de memória. Além disso, nesse trabalho, tem-se a abordagem de temas como o nacionalismo e o cosmopolitismo, o nacional e a cidade – local onde o particular e o universal se encontram e os temas da identidade e da memória se cruzam. O espaço urbano é o lugar da produção de tradições, de constituição de memória tramada na confluência do indivíduo e do coletivo.

Segundo Júlio Pimentel Pinto:

Para Borges, o memorioso – não apenas por ser cego e poeta –, a memória é o recurso máximo de conformação da escritura, é o princípio mobilizador do ofício da representação.

[...]

Borges autor é – como, de resto, muitas vezes o próprio Borges se disse – basicamente um leitor, mais envolvido no trabalho de leitura – acompanhado, evidentemente, de um contínuo fazer crítico – do que no de escritura.

[...]

Borges, assim, portador de uma poética da leitura que é, por sua vez, uma poética da memória.¹⁹¹

¹⁹¹ PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história** em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 1998. p. 22-24.

Nesse sentido, há dois Borges, um dos anos 20, vanguardista, nacionalista, voltado para questões político-sociais e outro dos anos 30, cosmopolita, apolítico, crítico do primeiro Borges, que vê o nacionalismo como um dos grandes problemas de sua época, não se conformando com o território, pois existe o mundo. A cidade é um local de referência constante para se pensar a questão do nacional e do moderno, o tema central do Borges dos anos 20 é Buenos Aires, marcada pelo passado, reativado a partir da memória. A capital argentina é concebida como um paradigma da cidade moderna, sendo percebida como cidade-origem – cidade natal, onde estão as raízes familiares, lugar de produção de memória e de referência para situar o argentino – e cidade-síntese –, local desejado, produzido pela memória –, transformando-se em espaço pleno de significados.

No dizer de Pinto:

É sempre em Buenos Aires que ressoam os ecos de cidades distantes, ecos belos ou terríveis, que podem ser situados num conjunto de referências reconhecíveis pela memória borgeana. A memória tem, então, um duplo papel: ao mesmo tempo em que constrói uma Buenos Aires imaginária, essencialmente distinta da cidade moderna, permite a compreensão, factível através de suas lentes, de outros contextos e realidades urbanos, é origem e fim. Ao reaproximar-se de sua cidade-origem, Borges acentua menos a cidade verdadeira, por onde passeia, e mais a cidade-síntese, cidade dos seus sonhos, cidade produzida pela memória de outros tempos.¹⁹²

O princípio de toda a obra borgeana seria a ideia de narrativa constituída a partir de outros relatos, outras narrativas. Borges nega a originalidade no fazer literário, focalizando o passado como a fonte privilegiada das incursões da memória fundadora da escrita. Outro elemento importante para Borges é o tempo, que pode significar o enigma da memória e do duvidoso futuro, sendo, também, o tempo existencial e o tempo da memória. Já abordado em Proust, o esquecimento é também fator importante na obra de Borges, pois a partir dele há um possível resgate do que foi perdido na construção de uma

¹⁹² Ibid., p. 146.

memória. Por fim, em Borges a memória é um resgate seletivo do passado, ressurgindo da experiência, nunca original, do presente. Cada resgate se insere num tempo e espaço diferenciados que dão novos significados ao tempo vivido originalmente.

Após as explicações deste tópico acerca da memória, farei, neste capítulo, a leitura de outras narrativas de Luiz Vilela no intuito de identificar a presença do silêncio a partir dos percursos da memória, para tanto, e mais uma vez, me aterei a alguns tipos de silêncio. Inicialmente, apontarei, a partir do romance *Os novos*, como se instaura, em um regime ditatorial, o silêncio político e as políticas de silenciamento¹⁹³. Posteriormente, e por fim, atentarei para alguns contos que serão de suma importância para compreender memórias e silêncios na velhice.

3.1 Do silêncio político às políticas de silenciamento

Quando penso o silêncio político e as políticas de silenciamento, percebo várias questões passíveis de serem discutidas. Para abordagens possíveis acerca dessa forma de silêncio me aterei ao romance *Os novos*, de Luiz Vilela, cujo enredo está temporalmente alicerçado no período de um ano da Ditadura Militar no Brasil. Logo, percebo ser imprescindível trabalhar com questões relativas à história e à memória. Além disso, como busco leituras pautadas nas temáticas do silêncio, vejo nas teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história, subsídios possíveis que podem contribuir sobremaneira para questionamentos acerca da visão que nos é passada sobre a história considerada oficial, propiciando, assim, o desvendamento de silêncios implícitos nos meandros da história. Nesse sentido, antes das leituras que farei de *Os novos*, apresentarei algumas reflexões acerca das teorias de Benjamin no tocante ao conceito de história, com intuito de ilustrar as abordagens que se seguirão do romance de Vilela.

Refletir acerca da filosofia de Walter Benjamin é vislumbrar um arcabouço teórico singular, muito estudado e criticado. Suas obras adentram com afinco em diversas temáticas, assegurando um ecletismo que permeia todo o legado desse filósofo. A vida de Benjamin, o momento histórico pelo qual passava a Alemanha e a Europa, seus

¹⁹³ Apesar de o foco ser o romance citado, não me abstenho de, quando pertinente, citar outros textos do mesmo autor que trabalhem com a temática estabelecida.

estudos e o círculo de amizades vinculado ao mesmo são elementos que colaboraram para a formação de sua visada teórica e filosófica. Os contatos com Gerschom Gerhard Scholem¹⁹⁴ despertaram em Benjamin o interesse pela cultura religiosa judaica; por sua vez, Theodor Adorno¹⁹⁵ o atraía para um estudo a partir do pensamento crítico; já Brecht¹⁹⁶, suscitou o diálogo de Benjamin com o marxismo. Como é possível observar, esses são teóricos que divergem entre si, mas que cooperaram de forma significativa para as potencialidades teóricas de Benjamin.

Além disso, Walter Benjamin vivenciou momentos históricos intensos na Europa: nasceu no período do Império Guilhermino, presenciou a Primeira Guerra Mundial e o surgimento e a queda da República de Weimar. Foi esse período violento, aliado a outros fatores, que despertou no filósofo o interesse pelas ideias de Karl Marx. Em continuidade a isso, foi com a ascensão do fascismo que as visões e ideias de Benjamin começaram a entrar em ebulição. Porém, ao imaginar que os acontecimentos relativos à União Soviética fossem a solução e esperança para esse momento histórico, em 1939, o tratado de não agressão, feito entre Stálin e Hitler levou Benjamin a refletir profundamente acerca do que vivenciava e, também, da história de uma forma mais abrangente.

A partir desse contexto, o filósofo elabora as vinte teses *Sobre o conceito da história*, nas quais preocupa-se com a formulação de um conceito de história distanciado da chamada história oficial. Na perspectiva benjaminiana, o tempo histórico articula aspectos messiânicos com termos marxistas, algo singular que atraiu tanto adeptos quanto críticos severos. Tem-se, então, que sua filosofia da história vislumbra a esperança de um outro tempo, segundo Jeanne Marie Gagnebin, "as teses não são apenas uma especulação sobre o devir histórico enquanto tal, mas uma reflexão crítica sobre nosso

¹⁹⁴ Amigo de Walter Benjamin, Gerschom Gerhard Scholem foi um historiador, teólogo e filólogo judeu-alemão. Estudioso internacionalmente reconhecido em mística judaica e fundador dos estudos modernos da cabala.

¹⁹⁵ Adorno foi um renomado intelectual alemão formado em filosofia, sociologia, psicologia, além de ter se tornado músico e compositor. Apresenta inclinação socialista e filosofia de tom pessimista, destacando as temáticas do declínio e da decomposição, além de ter sido um grande estudioso da cultura de massa.

¹⁹⁶ Dramaturgo, encenador e poeta alemão de linha marxista com críticas centradas nas relações humanas e no sistema capitalista.

discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática¹⁹⁷. Noto, então, que o conceito de história proposto por Benjamin sugere uma abertura da história, uma vez que apresenta a possibilidade de romper com a opressão histórica, permitindo a fundação de algo novo, conjugando teologia e materialismo histórico.

Na primeira tese, um anão corcunda, mestre de xadrez – a teologia –, escondia-se em uma mesa a fim de auxiliar um fantoche – materialismo histórico – em uma partida de xadrez. A teologia é, para o autor, “pequena e feia” e, por conseguinte, se oculta. O filósofo francês Michael Löwy capta que a teologia é considerada feia e está imersa em uma era racionalista e incrédula. Além disso, Löwy considera que o boneco da tese chamado de materialismo histórico não é o verdadeiro materialismo histórico, mas é aquele que assim costuma ser chamado pelos ideólogos da II e III Internacionais¹⁹⁸.

O materialismo histórico, nessa concepção, não é capaz de vencer sozinho. Ele necessita da teologia, uma vez que precisa interpretar a história de forma que escape de uma visão linear e de uma concepção da história sob o prisma dos vencedores. Ademais, essa junção é necessária para vencer o fascismo. Assim, se teologia é o espírito necessário para a luta, o materialismo histórico é o corpo.

A teologia presente no pensamento benjaminiano é oriunda de uma tradição judaica messiânica e nessa tradição, há dois conceitos fundamentais para a compreensão das teses: rememoração e redenção. A primeira propõe um olhar para o passado, já a segunda significa emancipar-se no presente. Portanto, o conceito de história formulado por Benjamin articula dois tempos históricos em confluência. Enquanto o presente é o momento de luta, o futuro se converte em um tempo desconhecido, embora aloque a esperança; isso porque na tradição judaica não é permitido investigar o futuro, pois é nesse tempo que reside a possibilidade da vinda de um Messias. Aquele que espera o futuro se torna passivo, por estar sempre à espera de algo. Dessa forma, o Messias ao qual Benjamin se refere na última tese deve ser entendido não como algo a ser esperado, mas antes como algo cujo retorno inesperado deve ser provocado.

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. Apresentação de GAGNEBIN, Jeanne. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7.

¹⁹⁸ Reuniões internacionais dos Partidos Comunistas de diversos países que ocorreram entre 1919 e 1943 cujo objetivo era a criação de um Estado maior de caráter político e ideológico do movimento revolucionário do proletariado.

Cada geração – seja ela do passado ou do presente – pode ser o *Messias*, pois de acordo com a tradição judaica: “Deus está ausente, e a tarefa messiânica é inteiramente atribuída às gerações humanas¹⁹⁹”. Benjamin concebe o Messias apenas na esfera do coletivo, além disso, “Não se trata de esperar o Messias, ou de calcular o dia de sua chegada (...) mas de agir coletivamente²⁰⁰”. Tendo em vista que Benjamin articula o materialismo histórico com a teologia, a noção de *Messias* nesse autor se torna dúbia, podendo significar tanto uma possibilidade mística, como também as gerações revolucionárias.

Partindo dessas considerações, e pautado nos posicionamentos de Löwy, presumo que a redenção implica numa rememoração das vítimas do passado que converge numa reparação, já que a rememoração do sofrimento permite uma possível reparação das injustiças passadas. Nesse sentido, Benjamin primeiro introduz a redenção na esfera do indivíduo e, posteriormente, passa para a reparação coletiva no campo da história. Löwy escreve que “a redenção do passado é simplesmente essa realização e essa reparação, de acordo com a imagem de felicidade de cada indivíduo e de cada geração²⁰¹”. Isso, porque Benjamin escreve que a felicidade está presente, sendo que essa imagem de felicidade está intimamente conectada com a da salvação.

Considero que rememorar as vítimas do passado enquanto reparação das injustiças é resgatar esses sujeitos que foram submetidos ao silêncio pela história oficial. Nesse ínterim, é plausível considerar que na história da humanidade os fatos nos chegam, quase sempre, a partir da visão daqueles que buscam um controle sobre os indivíduos, é a história vista de cima. Isso faz com que muitos seres e eventos sejam relegados ao silêncio e ao esquecimento, cabendo, segundo Benjamin, ao pesquisador, a missão de escavar fundo e trazer à tona, à superfície, aquilo que está silenciado.

Benjamin visualiza a necessidade de libertar tanto os oprimidos do presente quanto os do passado e vem daí a pertinência de uma rememoração orientada para o passado e uma redenção orientada para o presente. Trata-se da necessidade de redenção do passado pelo presente, visto ser fundamental haver a totalidade de entendimento da história não apenas por uma única perspectiva, mas sim que ela se faça a partir da inclusão dos grandes e dos pequenos, levando "em conta a verdade de

¹⁹⁹ LOWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2010. p. 52.

²⁰⁰ Ibid., p. 52.

²⁰¹ Ibid., p. 48.

que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história²⁰²", nas palavras de Benjamin. Seria uma visão vinculada, segundo Reyes Mate, ao "conceito de felicidade que abarca todos"²⁰³.

Para Lövy, "a redenção exige a rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos e os indivíduos 'grandes' e 'pequenos'²⁰⁴", além de referir-se, ainda, "ao destino de todos aqueles que lutaram ou ansiaram pela felicidade e ficaram pelas sarjetas da história"²⁰⁵. Nota-se o universal resgatando a figura do individual e este sendo inserido na história universal. "Enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação. Trata-se, sem dúvida, do que as notas preparatórias designam como a história universal do mundo messiânico, do mundo da atualidade integral"²⁰⁶, novamente segundo Lövy. Esta visão messiânica está fundamentada no fato de trazer à tona, por um homem ou grupo de homens – historiadores, ou no dizer de Benjamin, cronistas – a totalidade do passado, com todas as peças que foram historicamente esquecidas/silenciadas, as minorias, para que haja a redenção ou a felicidade de todos. Para Mate, "Só numa humanidade redimida terá sido recolhido todo esse passado que clama por seus direitos", pois "a tarefa da redenção é para a política do aqui e agora uma tarefa tão inescusável como infundável"²⁰⁷.

Lövy observa ainda que

A redenção, o Juízo Final da tese III, é então uma apocatástase – salvação final de todas as almas, sem redenção – no sentido de que cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e 'pequena' que seja, será salva do esquecimento e 'citada na ordem do dia', ou seja, reconhecida, honrada, rememorada.²⁰⁸

²⁰² BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história", in **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 223.

²⁰³ MATE, Reys. **Meia-noite na história**. São Leopoldo: Unisinos, 2011. p. 106.

²⁰⁴ LOWY, 2010, p. 54.

²⁰⁵ MATE, 2011, p. 106-107.

²⁰⁶ Ibid., 2010, p. 54.

²⁰⁷ MATE, 2011, p. 107.

²⁰⁸ LÖVY, 2010, p. 55.

Benjamin destaca, também, a apocatástase, ou seja, "a volta de todas as coisas ao seu estado originário, a forma secreta ou misteriosa pela qual o progresso poderia integrar os espíritos dos ancestrais²⁰⁹". É a restituição do passado e, ao mesmo tempo, algo novo, como forma de restabelecer o estado originário das coisas.

No final da Tese III, Benjamin alia a história a uma figura bíblica, o Juízo Final, como necessidade de estabelecimento da verdade e da justiça, o que, para Mate "tem a forma de uma citação ou presença diante do tribunal da história do pequeno que este mundo não levou em conta²¹⁰", pois "ser redimido é ser citado por esse presente que tem força messiânica com respeito ao passado²¹¹". É uma forma de restituir a voz que foi expurgada dos oprimidos pelos que escrevem a história.

Benjamin não verá a história apenas pelas conquistas dos vencedores, mas a percebe, também, a partir da forma como os vencidos se veem diante da vitória dos exploradores, ou seja, pelos olhos dos dominados. Pensando nisso, observa-se, novamente, que a visão Benjaminiana de história é universalista, pois a explora em sua totalidade, sem nada excluir, pois tudo tem seu devido valor e contribuição, "o passado é iluminado pela luz dos combates de hoje, pelo sol que se levanta no céu da história²¹²".

Como num jogo circular, "o presente ilumina o passado e o passado, iluminado torna-se uma força no presente²¹³" e "esse sol orientador que não é outro senão o espírito crítico encarnado na materialidade da vida, está se elevando no céu de uma sociedade como aquela em que só não há lugar para a esperança²¹⁴", pois, para Lövy, Benjamin

crê na liberdade, isto é, no poder de mudar as coisas, inclusive quando essa mudança parece uma quimera, esse sol que representa a luta desesperada contra as forças opressoras e contra a resignação dos oprimidos, está se levantando no céu da história porque o simples fato de existir como consciência crítica já mina as bases do poder opressor que deu por liquidado qualquer

²⁰⁹ Ibid., p. 55.

²¹⁰ MATE, 2011, p. 107.

²¹¹ Ibid., p. 107.

²¹² LÖVY, 2010, p. 60.

²¹³ Ibid., p. 61.

²¹⁴ LÖVY, 2010, p. 126.

desponte subversivo. O historiador benjaminiano tem que estar muito atento se quiser descobrir as discretas mudanças que estão sendo produzidas.²¹⁵

Walter Benjamin se pauta no processo de reconhecimento ou de redenção do passado pelo presente e da necessidade do espírito crítico questionar o poder do vencedor – de hoje e de ontem –, como forma de notar que tudo o que ocorreu é válido para a história e que muitos fatos e sujeitos estão silenciados. Além disso, observa-se que o historiador deve unir em seu pensamento o materialismo histórico, baseado nas visões marxistas, e a teologia, tendo, assim, a possibilidade de apropriação total da história.

Com base nos posicionamentos relativos ao conceito de história para Benjamin, é inegável que a história da América Latina e as ditaduras nela instauradas no século XX, assim como qualquer outra ditadura, foram marcadas pela repressão. A história oficial é contada a partir da visão dos vencedores, restando, à maioria dos vencidos, o silêncio advindo das prisões, das torturas, do exílio e da história. É com base nessa perspectiva que passo a algumas explanações acerca do funcionamento do silenciamento político e das políticas de silenciamento.

No âmbito dos regimes políticos é destacável o fato de aqueles, classificados como ditatoriais, silenciarem os sujeitos ao, praticamente, reduzirem a cidadania e o direito de expressão. Fixada nesses períodos da história está a censura, como forma circunstanciada à determinada condição política em que a palavra livre fica mergulhada no silêncio da imposição de condutas a serem seguidas. Com isso, novamente os sentidos possíveis da linguagem ultrapassa, advindo, então, do silêncio proveniente dos interditos e das proibições. Nesse contexto, a linguagem produzida em seus mais diversos campos, como no jornalismo, na música, nas artes e na literatura, carrega, por vezes, o aparente discurso imposto pelos meios de censura do governo, porém, estão silenciados nessas formas de expressão, sentidos outros que ultrapassam a superfície do dito ou expressado, para poderem significar nos não ditos cabíveis às produções em questão.

A censura funciona como método de silenciamento da inserção dos indivíduos em formações discursivas determinadas, ao se comportar como um fato discursivo que se constitui nos meandros dessas diferentes

²¹⁵ LÖVY, 2010, p. 136-137.

formações discursivas às quais os sujeitos se relacionam. Intrínseco a isso, está o fato de a identidade do sujeito ser subitamente atingida, uma vez que a mesma se constitui a partir dos inúmeros discursos que a atinge, fazendo com que ao mudar de formação discursiva, a linguagem assuma outros sentidos, relegando ao silêncio os sentidos antes estabelecidos. Porém, se nesse jogo de forças a identidade é relegada a determinado silenciamento necessário à sua própria constituição, tal fato funda jogos de incompletudes, uma vez que a mutabilidade identitária apenas proporciona ao ser o desejo jamais alcançado da completude. Pois, como afirma Eni Puccinelli Orlandi:

A incompletude do sujeito pode ser compreendida como trabalho do silêncio. O sujeito tende a ser completo e, em sua demanda de completude, é o silêncio significativo que trabalha na relação com as diferentes formações discursivas, fazendo funcionar a sua contradição constitutiva. Sua relação com o silêncio é sua relação com a divisão e com o múltiplo.²¹⁶

Nesse sentido, acho importante citar alguns regimes políticos e econômicos cuja prática guiada pela proibição da palavra foi algo comum. O Nazismo alemão, por exemplo, relegou ao silêncio milhões de indivíduos, perseguindo, violentando, retirando direitos, aprisionando em campos de concentração, fazendo experiências médicas, escravizando, matando, entre tantas outras mazelas que negros, ciganos, homossexuais, judeus e outras parcelas da sociedade sofreram em nome da restauração e da igualdade do Estado alemão, além da elevação de uma "raça superior", antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse regime totalitarista o silêncio se fez, haja vista poucos conseguirem denunciar com a devida celeridade o regime de absurdos que já se gestava desde o fim da Primeira Guerra Mundial.

Adolf Hitler, em seu livro *Minha luta*, escrito na prisão em 1924 e publicado em 1925 e 1926 em dois volumes, já apresentava seus ideais antissemitas, racialistas e nacional-socialistas, adotados posteriormente pelo partido nazista como um manual a ser seguido, pois continha as ideologias que guiariam as ações dos nazistas. É clara a intenção de

²¹⁶ ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p. 78.

silenciamento dos sujeitos ditos “inferiores”, como expresso neste trecho em que o ditador equipara povos inferiores e superiores:

a concepção "racista" distingue a humanidade em seus primitivos elementos raciais. Ela vê, no Estado, em princípio, um meio para um fim e concebe como fim a conservação da existência racial humana. Consequentemente, não admite, em absoluto, a igualdade das raças, antes reconhece na sua diferença maior ou menor valor e, assim entendendo, sente-se no dever de, conforme a eterna vontade que governa este universo, promover a vitória dos melhores, dos mais fortes e exigir a subordinação dos piores, dos mais fracos. Admite, assim, em princípios, o pensamento aristocrático fundamental da natureza e acredita na validade dessa lei, em ordem descendente, até o mais baixo dos seres. Vê não só os diferentes valores das raças, mas também os diferentes valores dos indivíduos.²¹⁷

Outro regime ditatorial que pode ser citado e descrito enquanto responsável por silenciar milhares de indivíduos, ocorreu no Brasil entre 1964 e 1985, momento em que o país foi governado pelos militares. Durante este momento histórico é notória a prática da censura e da punição aos indivíduos que se colocaram contra os discursos impostos, os sujeitos eram obrigados a se inserirem em formações discursivas já estabelecidas. A máquina ideológica do Estado era, sem abertura à dúvida, forte e agressiva, pois aqueles que apresentassem e colocassem em prática ações baseadas em formações discursivas outras eram agressivamente repreendidos, com prisões, torturas e, muitas vezes, morte.

Porém, muitos intelectuais conseguiram, por meios diversos, criar possibilidades de falar o que pretendiam dizer – mesmo que sofressem as consequências de tais atos –, porém, rompendo o silêncio imposto e apresentando discursos contrários aos já estipulados, fazendo com que músicas, peças de teatro, poesias, romances, artigos, e outras formas de expressão chegassem a público com o teor pretendido. Nesse âmbito cito, a título de exemplificação, músicas, tais quais, "Meu caro amigo", "Oh, pedaço de mim", "Roda viva", "Samba de Orly", de Chico

²¹⁷ HITLER, Adolf. **Minha luta**. São Paulo: Centauro, 2001. p. 291-292.

Buarque; "Alegria, alegria", "Proibido proibir", "Enquanto seu lobo não vem", "Parque industrial", "Tropicália", de Caetano Veloso; o "Poema sujo", de Ferreira Gullar; a peça teatral "Calabar: o elogio da traição", de Chico Buarque e Ruy Guerra; são representativos os nomes de jornalistas como Vladimir Herzog, Ziraldo, Millôr Fernandes, Jaguar; apenas para citar algumas formas de expressão que burlaram o silêncio imposto pelos ditadores.

Praticamente todos os outros países da América do Sul, na mesma época, estavam sendo governados por regimes militares. Segundo o professor Renato Franco, em artigo intitulado "Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70", as ditaduras militares nos países da América Latina,

propiciaram o ressurgimento de novas ondas de catástrofe, as quais implicaram em políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados, em supressão dos direitos civis, em tortura sistemática contra vítimas indefesas, em repressão e censura indiscriminada, em imposição de brutal sofrimento físico a considerável parte das populações desses países, entre outras atrocidades.²¹⁸

Independentemente da quantidade e do local, foram pessoas brutalmente silenciadas pelos meios de repressão, seja com prisões, torturas, exílio ou morte. Seus direitos enquanto cidadãos foram infringidos de forma brusca, relegando muitos ao silêncio, que só agora, em alguns países como no Brasil, tenta ser rompido, por exemplo, pela Comissão Nacional da Verdade, criada em maio de 2012 com a finalidade de apurar as graves violações de Direitos Humanos ocorridas durante o Golpe de 1964.

Além dos já citados Nazismo alemão e das Ditaduras Militares pela América Latina, outros regimes demonstraram sua força de supressão dos direitos do indivíduo, todos com uma característica em comum, a necessidade de silenciar os sujeitos contrários e, por vezes, até não contrários à política e/ou economia imposta. Entre tantos outros do século XX, figuram ainda, o Salazarismo em Portugal, o Franquismo na Espanha, o Fascismo na Itália, Papa Doc no Haiti, o Regime Comunista

²¹⁸ FRANCO, Renato. "Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70", in, **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Org. Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 352 – 353.

da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, de Cuba, da China, da Coreia do Norte, o sistema capitalista que ultrapassa as fronteiras do século XX. No atual milênio, a prática de governos totalitaristas se faz presente em países como Afeganistão, Iraque, Arábia Saudita, Síria, Egito, Tibete, Coreia do Norte, Líbano, apenas para citar alguns.

Apesar de toda imposição, há a resistência. Com isso, é fato que a coação ao silêncio conduz à palavra, instaurando novamente a necessidade de dizer algo que interfira nos discursos pré-determinados. É notório, mais uma vez, que o sentido do dito nasce do silêncio, ou seja, que a palavra adquira sentido a partir do silêncio, pois o mesmo é elemento intrínseco e inseparável da existência cotidiana e das relações interpessoais. Acerca de tais questões, o posicionamento de Le Breton é de grande pertinência, pois o antropólogo afirma que:

O silêncio é um instrumento de resistência, mas também de poder, de terror, uma forma de controlar uma situação com mão de ferro. A censura é uma obrigação de calar ou de ver aquilo que se diz desfigurado. Ao interditar todas as manifestações hostis, ela estrangula a palavra à nascença acantonando-a no autismo, ou seja, impedindo-a de se espalhar para além da deliberação íntima. A censura produz silêncio em negativo, um defeito de comunicação, retira valor à palavra, privando-a de consistência, por não ter ninguém para ouvir e transmitir.²¹⁹

Portanto, "esses dispositivos, que procuram reduzir o pensamento ao silêncio, fechando-o à chave, tornam simultaneamente impossível o silêncio interior, que estaria em confronto com o infinito do mundo e com uma postura conforme a ele²²⁰". Por isso, ao pensar como os regimes de silenciamento se configuram e como são retratados pela história, há, por vezes, certa discrepância de informações, o que me leva a crer na necessidade de revisitar esses momentos para que se extraia deles informações até então silenciadas. A retomada histórica a que me proponho é a da Ditadura Militar no Brasil, além das memórias e silêncios que podem ser suscitados a partir do romance *Os novos*, Luiz Vilela.

²¹⁹ LE BRETON, 1997, p. 88.

²²⁰ Ibid., p. 89.

Em *Protesto e o novo romance brasileiro*, Malcolm Silverman destaca que

O romance brasileiro pós-1964, na sua concepção mais ampla, é tanto um estudo em fragmentação – social ou estilística – como um comentário político implícito na sua própria falta de unidade. Ele é, ao mesmo tempo, testemunha e promotor de um aparato governamental que, por um longo período, permitiu, sustentou e promoveu um modelo particularmente cruel e injusto de ordem socioeconômica. [...] A maioria dos romances apresenta grande influência política na ênfase temática.²²¹

Nesse contexto, a narrativa em questão – escrita entre os anos de 1966 e 1968 – apresenta marcação temporal precisa, o período de um ano. O espaço é o da provinciana cidade de Belo Horizonte da década de 1960. O enredo está alicerçado nos anseios e nas decepções de um grupo de jovens que dividem o tempo entre os estudos, o trabalho, os bares e a ambição literária²²², tudo isso no contexto ditatorial. Segundo Miguel Sanches Neto:

O romance focaliza um grupo que ainda não escreveu a obra que sonha escrever. Sem poder ser escritores profissionais, eles têm que ganhar a vida lecionando, trabalhando no banco ou se dedicando ao jornalismo, enquanto tentam, ou imaginam tentar, a obra que os tirará do anonimato.

[...]

²²¹ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre / São Carlos: Ed. Universidade/UFRGS / Ed. Universidade de São Carlos, 1995. p. 185.

²²² É possível observar o personagem Nei enquanto representação do próprio Luiz Vilela. Além disso, pode-se comparar os desejos dos jovens do romance, ao criarem a revista *Literatura*, com o início da carreira literária do autor mineiro, que, com seus amigos em Belo Horizonte, publicou a revista *Estória*, como já salientei no capítulo inicial desta tese, o que aproxima Os novos de experiências pelas quais Vilela passou no início da carreira. Lembro, porém, que não é objetivo desta tese tratar de questões biográficas.

Enquanto isso não acontece, gastam seu tempo na boemia e no discurso revolucionário. Vilela faz uma crítica ácida a uma geração que encontrou na ditadura e na boemia uma forma de evitar o confronto com as próprias potencialidades criativas. Em múltiplos episódios, que vão revelando o cotidiano desses jovens na Belo Horizonte dos anos 1960, ele vai construindo um painel impiedoso de uma geração perdida, que quer revolucionar a sociedade, mas só pega em uma arma, a ironia.²²³

Tendo, então, como pano de fundo um contexto político conturbado, exigindo posicionamentos e ações de resistência em virtude dos acontecimentos do Brasil daquela época, diversos conflitos são instaurados, fazendo surgir inúmeras discussões sobre possibilidades de atuação contra a ditadura e como se comportar em meio ao perigo vivido. Esses momentos – assim como as discussões sobre o fazer literário – marcam a obra quase que em sua totalidade e, pouco a pouco, comprovam que o silêncio é forte arma política do estado contra os cidadãos adversos ao Golpe Militar. Impedidos de expressar livremente sua ideologia política, seu comportamento, suas atitudes, entre tantos outros gestos, os sujeitos eram silenciados – das mais variadas formas possíveis, passando por ameaças, torturas e mortes – em prol de uma ordem que tolhia a liberdade de expressão dos indivíduos.

Acerca da literatura dessa época, Márcio Franco afirma que

no início da década de 1970 a literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esquarteramento”) que contaminava a atmosfera truculenta de então – tarefa que predominou na poesia, hoje chamada de “marginal” ou de “geração do mimeógrafo” – ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política, constituindo, assim um tipo de romance desiludido tanto com as possibilidades de transformação revolucionária da sociedade como com sua própria condição, do qual *Os novos*, de L. Vilela (1971), *Combati o bom combate*, de A. Quintella (1971), e *Bar Don Juan*, de A. Callado,

²²³ SANCHES NETO, 2008, p. 207-208.

são os mais representativos. Essa cultura despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota das esquerdas, podemos chamar de “cultura da derrota”.²²⁴

Ademais, “os romances da cultura da derrota aparentam maior apego às formas consagradas em nossa prosa de ficção e elegem como temas fundamentais alguns dos dilemas ou dos aspectos típicos dessa conjuntura²²⁵”, característica que pode ser observada no romance de Vilela, *Os novos*, com a abordagem da “derrocada do pacto político entre intelectuais e massas trabalhadoras – o que suscita, por um lado, a sensação de desgarramento histórico do escritor enquanto personagem²²⁶”.

Em *Os novos*, uma das primeiras referências à Ditadura Militar ocorre logo no início da narrativa. O ambiente é o da universidade em seu primeiro dia letivo e, no saguão, aos poucos os amigos vão se encontrando, Nei – agora professor – Ricardo, Martinha, Queiroz e Vítor – estudantes. Muitos abraços, todos na cantina para um café, questionamentos sobre o que estavam escrevendo, até que Ricardo fala da necessidade de lançar um novo número da revista *Literatura*, todos concordam e dizem que é necessário falar com Zé – amigo da turma e funcionário insatisfeito de um banco – e Dalva – militante política, ao que Vítor diz:

- A Dalva? Ela está aí? Pensei que ela estivesse no interior fazendo subversão.
- Fala baixo, tem dedo-duro para todo lado nessa Faculdade...
- Por falar em dedo-duro vocês viram? estão planejando uma nova Marcha da Família com Deus pela Liberdade.²²⁷

Esse diálogo é uma demonstração do controle exercido pelo Estado sobre os sujeitos, que deveriam se policiar em suas palavras para não sofrerem as consequências de suas opiniões. Não poder dizer o que se pensa, ou ainda metaforizar o que se pretende dizer, por medo de sofrer represálias, é um modo de silenciamento. Falar baixo, pois existe

²²⁴ FRANCO, 2003, p. 354.

²²⁵ Ibid., p. 354.

²²⁶ Ibid., p. 355.

²²⁷ VILELA, 1971, p. 13.

“dedo-duro” em todo lado, é representação de como as universidades eram vigiadas por representarem locais de fomento de ideias contrárias à ditadura e de forte resistência. Nesses locais, grandes mobilizações ocorriam, tais quais retratadas no próprio romance, quando os estudantes se manifestaram contra o governo. Porém, a reação foi extremamente violenta, terminando com vinte estudantes presos e, o Secretário de Segurança,

Explicando porque tomou tais medidas, disse que num país como o nosso, em que dia a dia o comunismo mais se infiltra nos meios estudantis, dar permissão a manifestações como essa, de evidente caráter subversivo, seria colaborar com a destruição dos valores mais caros de nossa civilização democrática e cristã, quais sejam os da liberdade e da dignidade humanas.²²⁸

É evidente nesse episódio a representação de mais um ato de silenciamento da liberdade de expressão que ocasionou a prisão de estudantes e o fechamento da universidade por alguns dias. A justificativa perpassa o mesmo caminho defendido por vários setores da sociedade, como parte da imprensa, de empresários, de movimentos sociais, como Marcha da Família com Deus pela Liberdade, entre outros, que apoiavam o regime militar com receio da implantação de um regime comunista no Brasil, medo que teve início com os posicionamentos tomados pelo então presidente João Goulart, culminando em sua destituição do cargo e no Golpe dado pelos militares em 1964.

Assim como ocorreu por vários momentos durante a ditadura, o romance também retrata reações dos estudantes às atrocidades cometidas pelos militares, como greves exigindo a libertação dos estudantes presos. Contudo, e apesar de, por vezes, conseguirem êxito, o sentimento de impotência ante a violência da repressão e censura do Estado predomina e poucas são as saídas encontradas para lutar contra os militares. Após o ocorrido com seus amigos na universidade Vítor afirma:

– Como posso escrever poesia quando meus amigos estão na cadeia? Sinto-me como um

²²⁸ Ibid., p. 38.

traidor, confortavelmente aqui em casa enquanto eles estão lá nalgum cubículo, sem poder receber visitas, comendo uma comida que até cachorro rejeitaria, e talvez apanhando, sofrendo torturas daqueles filhos da puta. Eu deveria estar lá com eles.²²⁹

Em outro episódio, o diálogo e as opiniões acerca do momento histórico também são significativos,

Frio. Greve. Os amigos presos. Soldados nas portas das Faculdades. Os jornais falando em novas prisões. As conversas sobre as prováveis medidas do governo: diz que ele vai aumentar o arrocho; diz que os estudantes presos vão ser entregues à justiça militar; diz que a repressão policial vai ser agora ainda maior, não viram as últimas declarações nos jornais?

– Vamos falar de outra coisa.

– Que outra coisa? Como falar de outra coisa quando em cada esquina a gente dá de cara com um soldado?

– Não posso nem mais ver um jipe na minha frente que me dá vontade de vomitar.

– Ontem prenderam mais dois estudantes da Faculdade de Direito, distribuindo boletins.

– Estão falando aí que a qualquer hora vão invadir o DCE e fechar tudo.

– E ainda falam que isso não é ditadura.

– Que podemos fazer contra? A gente mal abre a boca e eles já prendem. Tudo o que a gente pode fazer é esperar.²³⁰

Interessante observar que, ao mesmo tempo a reação ocorre por parte de alguns estudantes compelidos a lutar contra o sistema ditatorial, mas há outros que se veem incapazes de fazer algo e se colocam apenas na possibilidade, justamente o grupo de amigos de destaque no romance, que usam da retórica e não de atitudes. São eles que buscam a escrita de uma grande obra literária, vivendo apenas no desejo, tendo a palavra

²²⁹ VILELA, 1971, p. 40.

²³⁰ Ibid., p. 42.

como sustentáculo para o discurso crítico e irônico, mas vazio tanto nas ações contra o governo quanto na concretização da ânsia literária.

A respeito de tal questão, Malcolm Silverman afirma que

Todos se percebem em *Os novos* num contexto mais ou menos abstrato do que é a missão do escritor na polarizada sociedade brasileira; e esse motivo vem a ser uma metáfora funesta para a indecisão da *intelligentsia*. Quando não está bebendo ou trocando insultos, por exemplo, o grupo escreve uma peça de teatro (certamente para ser censurada), funda um jornal literário (certamente de vida efêmera) e comparece a uma noite de autógrafos (certamente chata). [...] O senso palpável de vazio é sublinhado pela falta de um *plot* discernível ou, conseqüentemente, de ação explícita por parte dos “locutores” do livro. Em vez disso, ele reflete a mediocridade intelectual na qual a personalidade nacional se perdeu a partir do Golpe, e especialmente depois de 1968. É também uma alusão muda e restritiva à arena política dócil e oficialmente sancionada, evidente naquela época.²³¹

Compreendo, então, a partir da postura desse grupo, outra forma de silêncio, pois, à medida que possui um discurso contrário ao momento político, mas não age contra o mesmo, ele silencia seu próprio discurso, simbolizando apenas o desejo de luta e não a concretude da mesma, como o fizeram outros estudantes ao transformarem o discurso em prática.

A leitura dessa obra de Vilela possibilita o resgate da memória de um período turbulento do Brasil e dos vários grupos que compuseram esse momento, possibilitando a inferência de várias memórias coletivas a partir da postura dos personagens: o professor Pinheiro, por exemplo, representaria o grupo que via na conduta do governo uma forma de manter a ordem; o professor Jorge, os alunos em passeata ou em greve, até o grupo que agia apenas por palavras, simbolizavam aqueles que compreendiam os ditadores como responsáveis por tolher a liberdade dos indivíduos. Essas posturas são “quadros sociais da memória”, pois, segundo Ecléa Bosi, referindo-se aos apontamentos de Maurice

²³¹ SILVERMAN, 1995, p. 199-200.

Halbwachs, “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”²³².

O tempo da narrativa em *Os novos* é o mesmo tempo da escrita do romance, entretanto, uma leitura hoje, mais de quarenta anos após sua publicação, o renova, colocando-o como um romance de retomada de imagens da história e de memórias. Ao retratar um momento importante da história brasileira, depreendo que o romance pode ser lido enquanto possibilidade de resgate e de reflexão sobre o tempo passado, quando muitos sujeitos, em virtude de seus posicionamentos, foram silenciados com censura, prisões, torturas, morte, exílios e outras formas utilizadas pelos governos ditatoriais para manter a ordem desejada. Logo, e pensando nas considerações de Benjamin acerca do conceito de história, a leitura dessa obra é uma possibilidade de buscar nos porões da história, a memória daqueles que foram esquecidos pela história oficial, daqueles que muitas famílias até hoje procuram por notícias, daqueles cuja morte foi falseada para encobrir atos escusos.

Em meio a discussões literárias e políticas, outros assuntos são abordados pelos personagens do romance e, bem ao estilo de Luiz Vilela, não faltam reflexões ácidas acerca da existência e do cotidiano. O pessimismo e a ironia também perpassam o comportamento e a linguagem dos personagens de *Os novos* que, por vezes, desferem comentários sobre uma vida destinada à inutilidade e à inércia, não vendo saída para muitos dos problemas percebidos por eles. As considerações sobre a existência referem-se ao fato de os indivíduos estarem sempre fadados ao silêncio, pois, em sua maioria, não conseguem optar por nada, nem por nascer, estando sempre a mercê de outros sujeitos.

Logo no começo da narrativa, Nei está em um bar, tomando cerveja com Zé e ambos discutem quais os planos para o ano novo ano. Já de início o pessimismo é latente, Nei diz não ter feito muita coisa no ano findado, mas pretende fazer uma porção de coisas; porém: “– Todo começo de ano é assim – disse Zé; – a gente espera fazer milhares de coisas; depois chega o fim do ano e vê que tudo continua na mesma”²³³. Zé se mostra extremamente insatisfeito com seu emprego no banco e afirma que se pudesse o largaria, mas não tem coragem para fazê-lo, um

²³² BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 54.

²³³ VILELA, 1971, p. 7.

dos motivos é o de tomar conta da mãe, e, de forma pessimista e irônica, responde a Nei quando questionado sobre o que faria caso largasse o emprego:

– Não sei; arranjaria outra coisa. Vagabundagem não é mesmo possível hoje, pelo menos enquanto minha mãe estiver viva; e depois também não sei se teria coragem. Eu tentaria um outro emprego. Podia ganhar menos, mas que não fosse um suicídio como no banco. E aí a gente se sacrificava um pouco. Minha mãe não me fez nascer? Agora aguenta. Gosto demais dela, mas não vou foder minha vida por causa disso. Me nasceram, não pedi a ninguém para nascer, não devo nada a meu pai nem a minha mãe, não fizeram nenhum favor me parindo. Nasci porque não podia fazer nada contra isso. “A meus pais devo o precioso dom da existência.” Precioso, essa é boa...²³⁴

Zé se exime de toda e qualquer responsabilidade sobre sua existência, como se o ato de ter nascido retirasse dele qualquer culpa de comportamentos futuros, pois as consequências dos mesmos estariam destinadas a seus pais. É evidente que esse posicionamento está carregado de ironia sobre a própria vida, pois ao longo do romance ele se mostra crítico e consciente de seus atos. O que se destaca é o extremo descontentamento diante de si e do mundo, como em outro diálogo, desta vez com Vítor, ao afirmar que “– Viver? Essa não! Viver é a própria inutilidade a própria besteira²³⁵”, posicionamento que comunga com outros personagens já citados em tópicos anteriores, Edgar e Tarcísio – *O inferno é aqui mesmo* – e Carlos – *Entre amigos* –, apenas para citar alguns.

O momento político é, sem sombra a dúvidas, um dos fatores responsáveis por esse descontentamento de Zé, mas não posso deixar de citar a própria condição do homem no mundo moderno e sua imanente instabilidade. Além disso, essa condição de Zé também se estende a outros personagens que, acuados em meio aos acontecimentos, também desferem seu descontentamento, como é possível observar neste diálogo entre Nei e Vítor:

²³⁴ Ibid., p. 8.

²³⁵ Ibid., p. 21.

– Sei... Eu conheço a Dalva, ela nunca termina nada; ela vive “retomando” esse trabalho... Nei, como estaremos daqui a dez anos? Você já pensou nisso? Que teremos feito? Que dará nossa turma? Ou não daremos nada e simplesmente passaremos sem deixar rastro? Hoje tudo me parece incerto. Qual de nós continuará lutando, qual de nós criará alguma coisa, qual deixará sua marca na História, quais os que se acomodarão, os que desistirão, os que terão desaparecido ou morrido?

– Gostaria de saber. Ou não gostaria.

– Tudo hoje é incerto, a gente vive na incerteza de tudo; arte, política, moral, costumes, a gente não pode mais ter a certeza de nada, Você não sente isso? É horrível. Isso acaba com a gente. No fim dá uma espécie de paralisia: sem saber o que fazer, a gente acaba ficando parado e não fazendo nada.²³⁶

Ao mesmo tempo, nesse diálogo, é possível inferir a descrença quanto ao momento histórico, mas também a sempre e característica insatisfação do homem em face do mundo, como também retratado nesta fala de Ricardo em um diálogo com Zé:

Hoje a gente já nasce com o sangue envenenado, a energia minada, a cabeça com algum parafuso estragado ou faltando. E se nasce bem, o mundo se encarrega de em pouco tempo inocular uma neurosezinha, uma loucurazinha, um cancerzinho qualquer. E se o mundo não faz isso, o próprio sujeito não aguenta sua saúde e acaba dando um jeitinho de se contaminar. Não desespere, meu amigo, há jeito para tudo, amanhã você consegue sua doencinha também, todos conseguem mais dia menos dia... Mens sana in corpore sano...²³⁷

Ainda sobre a modernidade, é fato que ela acarreta mudanças também às cidades. Em uma visita ao local onde nasceu, no interior de Minas Gerais, Nei se mostra perdido em meio ao crescimento e ao

²³⁶ VILELA, 1971, p. 41.

²³⁷ Ibid., p. 150.

“progresso” ali ocorrido, relatando a construção de novos prédios, praças, vilas, o mesmo avanço responsável por acabar com a praça matriz, as árvores, o coreto e vários outros locais onde havia passado a infância e a adolescência. O que resta são as memórias daquele local, onde agora ele se sente um estranho, um estrangeiro, pois o passado foi, pouco a pouco, sendo silenciado pelas mudanças ocasionadas pelo mundo moderno.

Pensando em tais aspectos, acho pertinente a afirmação de Silverman, ao destacar que

Apesar de seu título promissor, *Os novos* é um romance mais de preocupação do que de novas ideias, uma realidade compreendida mas não aceita pelos personagens. Estes estão emparedados entre um cenário determinista de opressão e seu próprio teatro do absurdo: “– Só sabemos sentar no bar e falar das coisas que desejaríamos fazer; mas nunca fazemos nada” (p. 134). Prisioneiros da sua própria retórica, eles registram, da sua cansativa trivialidade, um desencanto culposo comum a qualquer geração sufocada; e a exposição dinâmica do livro, cheia de cenas alternadas e abruptas mudanças cinematográficas, desmente esta previsível condição estática.²³⁸

Nesse sentido, com base nas leituras feitas até o momento neste tópico, posso afirmar que *Os novos* é um romance que perpassa caminhos diversos: a tentativa de um grupo de jovens por uma criação literária relevante; o modo de vida em uma capital ainda provinciana; a visão pessimista e irônica da existência; as angústias, as tristezas, as críticas e as ironias desses sujeitos diante do momento caótico vivido pelo Brasil, a Ditadura Militar. Compreendi, ainda, que algumas teorias acerca da memória seriam propícias às reflexões tecidas até então, pois o romance retrata um tempo fundamental da história recente do Brasil, do qual busquei depreender formações de silêncios a partir de atos políticos característicos de um regime ditatorial.

Porém, *Os novos* não é o único texto de Vilela a tratar desse tema, em *O inferno é aqui mesmo*, Edgar é enviado pelo Vespertino para cobrir um festival de música em Brasília. Durante as apresentações, ele

²³⁸ SILVERMAN, 1995, p. 200.

observou as cenas ocorridas no público e coletou várias declarações, algumas sem importância, outras que lhe chamou a atenção, pois ao perguntar, “Por que você acha que há tanto público e que ele esteja participando tanto desse festival?”, algumas das respostas foram: “Porque cantar é uma coisa que ainda não foi proibida” e “Porque aqui eu posso gritar à vontade e se eles acharem ruim e quiserem me bater ou prender, eles vão ter que fazer isso com toda essa gente aí...”²³⁹. A reportagem intitulada “Há algo mais nesse festival”, para surpresa do protagonista, foi publicada na íntegra, mas ele percebeu que o dia seguinte do festival poderia resultar em sua verdadeira consagração.

O estádio estava mais cheio que no dia anterior e havia de pronto certo clima de hostilidade e até “guerra” entre o público e os militares ali presentes. À medida que os cantores faziam suas apresentações, o público se inflamava cada vez mais, porém, o auge ocorreu com a apresentação de uma música que passou com dificuldades pela censura. Segundo Edgar,

Quando o cantor foi anunciado, uma onda de aplausos, gritos, assobios, faixas, se espalhou por todo o estádio; quando ele subiu ao palco e ergueu os braços com a viola na mão, a onda foi mais forte; e quando começou a cantar, sua voz se perdeu no barulho ensurdecedor daqueles milhares de vozes cantando junto. Então, ao desviar os olhos do palco para a plateia ao meu redor, vi um corre-corre apavorado, gente se atropelando, e soldados descendo o cassetete, batendo com vontade a torto e a direito, como se tivessem ido ali com a ordem expressa de bater apenas iniciado o número. [...] Quando o tumulto serenou, o cantor já havia terminado e deixado o palco. Muitos soldados ainda permaneciam espalhados por todo lado, prontos para nova arremetida. Isso gelou a plateia, que a partir daí, até o final, passou a cantar num tom mais baixo e a se conter nos aplausos e vaias. Estava claro que o festival, em termos de público, havia sido ferido de morte por aquela violência estúpida.²⁴⁰

²³⁹ VILELA, 1983, p. 130.

²⁴⁰ *Ibid.*, 131-132.

O relato de Edgar expressa o papel da censura colocando em prática a política do silenciamento. É perceptível que o público participante expressa imenso desejo de quebrar com a política do silêncio imposta pela ditadura e uma possibilidade para que isso se concretizasse estava nos festivais e, conseqüentemente, no apoio ou não dado aos cantores inscritos. Ao mesmo tempo em que compreendo essa perspectiva, não posso deixar de citar o fato de os festivais representarem imagens da memória coletiva cultural do Brasil, durante um período significativo da história e da música popular brasileiras, podendo ser considerados, a partir do que abarcavam – música e público, principalmente – elementos de resistência contra os silêncios impostos naquele período.

Nesse sentido, tanto a retomada que fiz do romance *O inferno é aqui mesmo*, para expressar mais uma referência à ditadura militar, quanto as leituras que apresentei de *Os novos* perpassam esse caminho do silêncio político e das políticas de silenciamento. Busquei, para tanto, destacar como a história é permeada por silêncios que precisam ser desvendados, por pessoas e fatos que foram subjugados ao esquecimento ou, como diz Benjamim, aos porões da história e que precisam ser resgatados e trazidos ao presente, para que a memória dos vencidos também ganhe voz em meio ao silêncio que lhes foi imposto, comunicando um tempo que não pode ser abafado.

Após as abordagens feitas nesse tópico concernentes ao silêncio e à memória no silêncio político e nas políticas de silenciamento, me aterei, no próximo e último ponto desta tese, ao tema da velhice. Para tanto, destacarei, a partir de alguns contos de Vilela, o modo como essa fase da vida também é assinalada tanto pelo silêncio quanto pela memória, buscando, com fundamento nas relações entre os personagens e em outros elementos textuais, compreender como essas questões se relacionam, marcando a vida dos sujeitos.

3.2 Da velhice: memórias e silêncios

Como tenho explicitado, desde as primeiras observações desta tese, o cotidiano e todas as mazelas que dele insurgem a partir da relação dos sujeitos narrativos entre si e com o mundo é tema relevante na ficção de Luiz Vilela. Dilacerante em sua essência, esse ambiente impõe aos personagens sentimentos de angústia, medo, solidão, incompletude, fracasso, entre tantos outros capazes de fomentar a sensação de impotência dos indivíduos em face do que se apresenta dia a dia. Nessa

perspectiva, vale ressaltar que a maioria dos personagens de Vilela vivencia essa experiência capaz de fazê-los questionar a existência, independente de sua faixa etária.

Em meio a tantos sujeitos que compõem as narrativas do autor em questão, figuram aqueles cuja velhice é a particularidade a delinear as leituras desse tópico. Apesar de o tema ser exposto com simplicidade e naturalidade, o autor não se exime de apresentar diversas intempéries que afligem os personagens nesse momento da vida. Absortos em relacionamentos assinalados por indiferença, contradições, impaciência, crueldade, mas por vezes marcados por cumplicidade e carinho, as tramas são inegavelmente caracterizadas por silêncios e memórias de avôs, avós, netos, sobrinhos e filhos. Logo, me fixarei, neste último tópico, em leituras de memórias e silêncios desses indivíduos a partir de alguns contos de Vilela.

Simone de Beauvoir (1970) aborda com viés irônico a velhice, destacando-a como a paródia da vida, possivelmente pela sociedade ocidental atribuir a ela o caráter de inutilidade, de alteração e de fragilidade das potencialidades físicas e mentais. Nessa mesma linha de pensamento, Georges Minois observa que “para o pensamento ocidental, a velhice é um mal, uma doença, um período triste que deixa adivinhar a morte e esta é muitas vezes encarada com mais simpatia do que a decrepitude, porque é um sinal de libertação”²⁴¹.

Apesar de outros alcances, os quais abordarei mais adiante, a relação da velhice com a morte é praticamente inevitável e se faz presente em contos como “Avô”, da coletânea *No bar*. Essa narrativa rememora a relação do neto com o avô em vida e no momento da morte, possivelmente uma situação ainda não vivida e que se fará descoberta aos poucos durante o texto: “Meu avô. Meu avô morreu, ele se repetia enquanto caminhava, sentindo agora que isso era uma grande novidade”²⁴².

A visão que recai sobre o neto focaliza os sentimentos que aos poucos afloram a partir do momento em que ele se depara com a morte do avô, mesmo havendo algumas poucas lembranças da relação dos dois em vida. É perceptível que esta “novidade” abala a visão que o neto possuía do avô. Pouco a pouco ele adentra esse espaço de morte, tornando inevitável que a memória não exerça seu papel de busca de fatos pretéritos. O ambiente com o qual ele se depara – a mãe trêmula

²⁴¹ MINOIS, Georges. **História da velhice no ocidente**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editora Teorema, 1999. p. 367.

²⁴² VILELA, 1968, p. 54.

chorando, quase irreconhecível; o cheiro de flores e de velas; a imagem do avô deitado, coberto com uma colcha de renda; os comentários das pessoas que ali se encontravam; entre tantas outras situações – pode ser compreendido como desencadeador de memórias e também como elemento que o levará, paulatinamente, ao entendimento da ausência do ser em virtude da morte.

Andando pela casa, olhando uma coisa e outra, curioso e assustado. A cama do avô vazia: esquisito. Neto, ô neto, vem cá – nunca mais escutaria aquela voz. Está gostando da escola? Já sabe tabuada? Declame a poesia – nunca mais. O avô ali na cama – nunca mais. Morrer era isso: nunca mais.²⁴³

Nessa passagem, memória e silêncio se misturam, compondo o entendimento que o neto aos poucos desvela a partir daquele momento fúnebre. Os objetos, como a cama vazia, resgatam o tempo de convivência com o avô, reiterando o silêncio que se faz sobre o ser agora morto, mas vivo, a partir de então, somente em sua memória. O neto reflete sobre a falta que o avô faria, retomando as situações cotidianas vividas entre ambos. É a memória recente que se prolonga para o futuro, o nunca mais e a voz que se cala fisicamente, porém viva na lembrança, é a representação do silêncio que se delineia. O silêncio passa a ser fator dominante no presente, no velório, pois a figura física do avô vivo se desfez, contudo, a memória se enche de vozes e as lembranças se avivam, contrapondo-se ao silêncio exterior.

O momento final do velório prenuncia o instante do silêncio maior, o enterro, que encerrará a presença física e visível do morto e o clima de sofrimento é estimulado pelo fato de que em pouco tempo o velho estará vivo apenas na memória, pois já se fez silêncio.

Então a sirena da carpintaria tocou cinco horas, hora do enterro. Há um movimento aflito na casa, explosões de choro, aperto sufocante no ar. De um canto da sala ele olha tudo assustado. Sua mãe se aproxima entre lágrimas, “toma a benção do seu avô, meu filho, toma a benção”, ele vai até o

²⁴³ Ibid., p. 55.

caixão e faz o que vira ela fazer: beija a testa do avô – testa amarela e fria.²⁴⁴

O neto, ao presenciar esse ritual de morte, se angustia e se envolve no processo, possivelmente por começar a entender algum dos sentidos desses momentos. Ao voltar para casa, somente com o pai, pois a mãe provavelmente não retornaria aquele dia, o neto cospe pela janela do carro ao sentir “o gosto do morto em seus lábios²⁴⁵”. Presumo que essa sensação tenha o acompanhado também ao chegar a casa e durante o jantar, visto que ele mal come e questiona sobre a ausência da mãe a todo instante. Mesmo com a insistência do pai, indagando o que está sentindo, se não precisa de algo e insistindo para que coma mais, mas, não conseguindo se alimentar direito, resolve jogar os restos para o cão. Ainda no quintal, ele sente o gosto de morte em seus lábios e cospe novamente, então, uma náusea o toma de assalto e, apoiado no muro, vomita, o que pode ser visto como tentativa de expurgar os novos sentimentos que se desenharam ao longo do dia, tentando silenciar a angústia que o consumia.

É fato que a velhice, assim como a morte, sempre foi um fantasma a assolar as sociedades ocidentais, mesmo compreendendo esses momentos como intrínsecos aos seres, desde o seu nascimento. Segundo Jack Messy, em uma abordagem psicanalítica acerca da velhice, “o envelhecimento é o tempo da idade que avança, a velhice é o da idade avançada, entenda-se, em direção à morte (...) a velhice não é um processo como o envelhecimento, é um estado que caracteriza a posição do indivíduo idoso²⁴⁶”. Sob esse ângulo, a velhice, ao caracterizar o lugar do sujeito idoso, implica perspectivas mais amplas que simplesmente o caminhar em direção à morte, pois de acordo com Carmen Lucia Tindó Secco²⁴⁷, em seu estudo acerca da velhice na ficção

²⁴⁴ VILELA, 1968, p. 59.

²⁴⁵ Ibid., p. 60.

²⁴⁶ MESSY, Jack. **A pessoa idosa não existe**: uma abordagem psicanalítica da velhice. 2ª ed. Trad. de José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1999. p. 23.

²⁴⁷ Este texto origina-se da tese de doutorado em Literatura Brasileira defendida na UFRJ, onde Carmem Lúcia Tindó Secco também é professora, intitulada **As rugas do tempo nas dobras do literário**, em 1992.

brasileira, “‘ser velho’ compreende um processo dialético prenhe de amadurecimento e sabedoria”²⁴⁸.

Além disso, Carmen Lucia Tindó Secco afirma que

Definir a categoria velhice parece, à primeira vista, tarefa bastante simples. No entanto, é, na realidade, uma questão imensamente complexa, pois implica múltiplas dimensões: a biológica, a cronológica, a psicológica, a existencial, a cultural, a social, a econômica, a política, entre outras.²⁴⁹

Ao atentar para os apontamentos de Carmen Lucia Tindó Secco, destaco que os textos de Vilela, tangíveis ao tema da velhice, abarcam essas dimensões. A morte, por exemplo, tema que até então estou discutindo, perpassa os caminhos do biológico, do cronológico, do existencial, do cultural, do social, do econômico, apenas para citar alguns. Em “Amanhã eu volto”, conto também da coletânea *No bar*, a morte se faz presente nos comentários de uma senhora de noventa anos que, por estar ficando surda, não ouviu o carro de som passando na rua e anunciando a morte de um amigo de longa data. Ela relata para o neto que fora visitá-la:

– Conheci que era você pela voz. Assim mesmo só quando entrou na sala, antes disso não tinha escutado nada: estou ficando surda também, completamente surda. Ontem o carro do altofalante passou lá fora convidando para o enterro do Estêvão e eu não escutei; estava lá no alpendre sentada e não escutei; depois é que me contaram. Os velhos estão morrendo todos. Há pouco tempo foi o Demerval. Depois a Raimunda. E agora o Estêvão. Éramos amigos há tanto tempo e não fui nem ao enterro dele.²⁵⁰

A fala da avó, em toda sua consciência, revela a amargura de saber que os amigos estão morrendo e que o seu tempo de vida também

²⁴⁸ SECCO, Carmem Lucia Tindó. **Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira.** Rio de Janeiro, Graphia, 1994. p. 8.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁵⁰ VILELA, 1968, p. 143.

é curto em virtude de sua idade. Além disso, a condição física de estar quase cega e surda explicita os danos que o tempo ocasiona à fisiologia dos sujeitos, assim como a certeza da morte como elemento inevitável da existência e que a afeta, como se nota nos olhos úmidos após ela descrever não ter ouvido o carro de som.

Em “Lembrança”, da coletânea *Tarde da noite*, acentuo que a morte assume caráter social, cultural, existencial, entre outros, por se tratar de um suicídio. O neto, narrador-personagem, relata, em tom memorialístico e extremamente poético, as lembranças que possuía do avô, entre elas, a de sua morte que, apesar do modo como ocorreu, sob nenhum aspecto retira a admiração e carinho que o neto sentia por ele, nem o faz questionar os motivos que o levaram a cometer tal ato, contrastando com o que usualmente as pessoas iriam fazer quando se trata de alguém que comete suicídio.

Nunca pude esquecer sua morte. Eu o vi, mas na hora não entendi tudo. Eu só vi o sangue. Tinha sangue por toda parte. O lençol estava vermelho. Tinha uma poça no chão. Tinha sangue até na parede. Nunca tinha visto tanto sangue. Nunca pensara que uma pessoa se cortando pudesse sair tanto sangue assim. Ele estava na cama e tinha uma faca enterrada no peito. Seu rosto eu não vi. Depois soube que ele tinha cortado os pulsos e aí cortado o pescoço e então enterrado a faca.²⁵¹

A postura do neto retrata serenidade ao falar da morte do avô, mesmo tendo o visto todo ensanguentado. Apesar da forte imagem, é dedutível que o neto guarda em suas lembranças os momentos bons vividos com o avô, sem deixar o suicídio influenciar essa memória positiva. No fim da narrativa, o narrador ainda relata ter visto a camisa do avô perto da lavanderia, porém, “mesmo que ela fosse lavada milhares de vezes nunca mais poderia ficar branca²⁵²”, possivelmente por ela representar a morte, responsável por silenciar a presença do avô.

O tempo da memória é o tempo da narrativa, há um distanciamento entre o presente, momento da narrativa, e o relato, podendo conferir um caráter de serenidade ao narrador, diferente do que ocorre com o neto do conto “Avô”, descrito com extrema perturbação e

²⁵¹ VILELA, 1983, p. 8.

²⁵² Ibid., p. 8.

angústia ante a morte do avô, pois o tempo do relato e da memória é o tempo presente, o tempo do velório, do enterro e do retorno para casa.

Por sua vez, em “Luz sob a porta”, também de *Tarde da noite*, a relação da velhice com a morte, assim como em “Amanhã eu volto” é projetada para o futuro, apesar da diferença de idade entre as idosas dos dois contos. Na narrativa em questão, a mãe, mesmo a contragosto do filho, afirma que não pretende viver muito mais tempo, uma vez que depois de certa idade só daria trabalho para as outras pessoas. Para ela, “– Setenta anos é muito; já basta. A gente começa a se sentir cansada, vai perdendo o gosto pelas coisas. Não quero viver muito tempo²⁵³”.

A mãe compreende a velhice com certo desprestígio e, nesse sentido, busca silenciar seu futuro, vendo nele o estorvo que poderia ser para outros sujeitos, além de silenciar a própria vida ao se ver no futuro como um ser inútil, se imaginando sem vontade de fazer o que quando mais jovem faria. Há de se notar, também, a influência que a opinião da maioria da sociedade exerce no discurso dessa mãe por ela propagar tais posicionamentos em seus diálogos com o filho. Nesse sentido, Georges Minois afirma:

Desde cedo se impôs nas sociedades a imagem de uma escala de idades encurvada, com um apogeu em que se situa à volta dos 40 ou 50 anos, precedendo o irremediável e definitivo declínio para uma velhice sem interesse. Este esquema compreende algumas variantes e exceções, mas afecta profunda e duravelmente a psicologia das pessoas idosas, que interiorizam a degradação do seu estatuto social.²⁵⁴

Quanto à relação velhice e morte, destaco também o conto “Rua da amargura”, de *A cabeça*, atravessado por intensa crueldade por parte de dois filhos que se encontram na casa da irmã – cuidadora do pai velho, enfermo e inválido – para visitá-los. Inicialmente eles fingem estar ali por esse motivo, porém, no decorrer da conversa e com naturalidade, expõem à irmã o real intuito da visita: aproveitar a debilidade física do pai para arrancar seus dentes de ouro, vendê-los, dividir o dinheiro e pagar as dívidas acumuladas, caso contrário,

²⁵³ Ibid., p. 66.

²⁵⁴ MINOIS, 1999, p. 18.

deveriam entregar o cômodo onde tinham uma oficina para o proprietário.

– Bom – ele disse, apagando, ainda pela metade, o cigarro no cinzeiro: – você sabe por que nós viemos aqui?

– Não foi para visitar o papai?

– Foi, foi pra isso; foi pra isso também...

– Há tempos que vocês não vinham.

– É verdade.

– Desde que eu mudei pro bairro, vocês...

– Você tem razão; o problema, Maria, o problema é que...

[...]

– O proprietário, dono do cômodo. Ele foi lá segunda-feira. Foi lá e foi curto e grosso: se até o fim do mês a gente não pagar o que deve...

– Babau, oficina – completou o irmão.

[...]

– O que podemos fazer? Emprestar, ninguém mais empresta. Banco, a gente não pode nem pensar. Agiota é perigoso.

[...]

– É. Se eu te falar assim: “ouro”. Em que você pensa?

– Papai? ela perguntou.

Ele balançou a cabeça.

– Os dentes do Papai?

– Exatamente...

– Os dentes de ouro?

– Isso...

– Mas...

– Você já pensou o quanto valem esses dentes, Maria?²⁵⁵

A postura dos dois irmãos demonstra frieza ao assumirem seus objetivos da ida à casa da irmã. Aos poucos eles explicitam a intenção de arrancar os dentes de ouro do pai, sem que haja em seus discursos constrangimento aparente. Essa conduta, que beira o limite da crueldade, evidencia o quanto o sujeito idoso, em várias situações e, nesse caso, próximo à morte, é quase transformado em objeto, silenciado cada vez

²⁵⁵ Vilela, Luiz. **A cabeça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 113-116.

mais, podendo ser manuseado de acordo com o interesse de quem necessite. Os filhos já têm em mente até quem chamariam para fazer o serviço, um dentista amigo, afirmando que o pai nem sentiria dor, buscando várias justificativas para convencer a irmã a aceitar o que propuseram.

– Hoje de manhã eu ainda estava lembrando – ele disse. – “Tudo que eu faço é pelos meus filhos”... Vocês lembram? O pai sempre falava isso, quando ele ainda podia trabalhar. “Tudo que eu faço é pelos meus filhos”... Pois vai ser mais uma coisa que ele vai fazer agora; e isso numa hora em que os filhos estão apertados e que ele, na cama, já não pode fazer mais nada. Não é bonito?

– Eu acho – disse o irmão; – eu acho muito bonito.

– Eu fiquei até comovido pensando nisso hoje...²⁵⁶

Eles utilizam, resgatando na memória, a fala do pai – que ao contrário da deles demonstra extremo cuidado com os filhos –, para tentar sustentar seus argumentos. Porém, a empreitada dos irmãos não funciona e, indignada com a proposta, a irmã os manda embora de sua casa, questionando como eles tiveram coragem de pensar em fazer aquilo com o próprio pai, mesmo que ele não fale e, possivelmente, não ouça mais nada.

À vista disso, o idoso neste conto é visto apenas como uma mercadoria de troca, pois sua existência está silenciada, perdeu o sentido. Os cuidados necessários para sua sobrevivência diária apenas a filha os concede, enquanto os filhos não demonstram qualquer respeito quanto à condição do pai ou o que essa figura representa. Acerca de tal comportamento, vejo com pertinência o posicionamento de Simone de Beauvoir, citada por Carmen Lucia Tindó Secco, ao afirmar que

...o que define o sentido e o valor da velhice é o sentido atribuído pelos homens à existência, é o seu sistema global de valores [...] Segundo a maneira pela qual se comporta para com os seus velhos, a sociedade desvenda, sem equívocos, a

²⁵⁶ Ibid., p. 118.

verdade – tantas vezes cuidadosamente mascarada
– de seus princípios e seus fins.²⁵⁷

Ao atentar para o intuito dos filhos que sugeriram arrancar os dentes de ouro do pai, é notória a velhice e a figura do pai perderem o sentido, transfigurando os valores, que deveriam ser de cuidado e respeito, em crueldade e interesse. O pai, silenciado pela condição de debilidade física, teria o fim da existência barbaramente marcado pela atitude dos filhos, que se comportam com normalidade ante o ato pretendido.

Por fim, no tocante à relação velhice e morte, o conto “Quando fiz sete anos”, da coletânea *Você verá*, assim como outros já apresentados, traz um neto como narrador que, a partir da memória retoma lembranças de seu avô. O tempo da narrativa centra-se no narrador personagem adulto, distante do tempo da narração dos fatos, o que promove aparente lucidez quanto às reflexões do personagem. Ademais, o tom dos relatos é, por vezes, mais leve, sem que o peso de alguma atitude influa em suas recordações.

A trama centra-se no dia do aniversário de sete anos do neto e no presente dado pelo avô, que de início causou grande satisfação, substituída pelo desapontamento ao chegar à casa e seu pai lhe dizer que a bússola não servia para nada, pois estava quebrada. Esse pormenor assume seu papel na narrativa: o desejo de jogar o objeto fora foi substituindo a raiva e uma significativa tomada de decisão, posteriormente esvaziada: “O aniversário passou, os dias comuns voltaram, mas uma decisão eu tomara em meu íntimo, sem comunicá-la a ninguém: eu não iria mais ao meu avô. Nunca mais²⁵⁸”. A ancestralidade enquanto tradição é quebrada irremediavelmente: um dia procura o avô e o encontra dormindo. Pouco tempo depois o avô adoece e morre. O narrador-personagem relata que daquela época, a única lembrança que ele tem guardada é a bússola estragada, alegoria de suas memórias.

No conto em questão, a velhice não é apresentada como problema, pelo modo como é abordada pelo narrador, possivelmente pela distância entre o tempo presente – relato – e o tempo dos acontecimentos narrados – memória. No entanto, apesar do afeto demonstrado, o sentimento de raiva, mesmo que somente inicial, e a decisão de não mais ver o avô, configura uma forma de silenciamento na

²⁵⁷ BEAUVOIR, Simone, 1970 apud SECCO, 1994, p. 10.

²⁵⁸ VILELA, 2013, p. 83.

relação entre os dois, silêncio que metaforiza o apagamento do filho e do pai, nessa relação de continuidade entre avô e neto. Vai ser um tio, na casa de quem o avô mora, o mediador do retorno do neto: “‘Uai, sobrinho, você sumiu lá de casa. Seu avô pergunta sempre por você. Eu acho que ele está sentindo sua falta. Vai lá...’²⁵⁹”.

Outro fator importante, fazendo alusão à similitude velhice e morte, é o momento em que a avó do narrador falece e o avô passa a viver na casa de um filho. A mudança de vida por causa da morte da esposa é representativa de uma coletividade de idosos que, em determinado momento da vida, seja por conta da idade ou de algum outro fator, precisam abandonar a rotina que tinham e se ajustar a outra, caracterizando, novamente, um estado de silenciamento, ao deixar para trás o cotidiano costumeiro para assumir outro, muitas vezes indesejado.

Nos instantes de morte, a fala parece não mais fazer sentido, palavras e gestos tornam-se quase impossíveis, então, a angústia se faz presente, desencadeada tanto pela ausência de palavras do corpo estático, quanto pelo comportamento a se ter ante o momento de luto, capaz de tornar o mundo do ser enlutado, segundo Sigmund Freud, em seu artigo intitulado “Luto e melancolia”, “pobre e vazio”²⁶⁰. Esses momentos, segundo o psicanalista, por vezes são acompanhados pelo sentimento de melancolia, cujos traços fundamentais são

um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda de capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.²⁶¹

A melancolia pode, então, assumir traços de transtornos psicológicos; ao contrário do luto, passível de incorrer em estados de melancolia momentâneos, em virtude da ausência de alguém. Mas, há de se destacar que no luto o processo de degradação que afeta o psicológico

²⁵⁹ Ibid., p. 83.

²⁶⁰ FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”, *in Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, volume XIX (1914-1916): A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996. p. 251.

²⁶¹ Ibid., p. 250.

do ser melancólico, representando certa patologia, não se estabelece pelo fato de o tempo se responsabilizar por abrandar o sentimento de perda. Logo, “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido²⁶²”, passível de ser superada.

Nesse ínterim, com a impossibilidade de reencontrar o outro e sua linguagem habitual, a palavra perde sentido e o silêncio assume seu lugar, pois a morte deixa claro o fato de o silêncio abarcar o sentido da existência e da presença do ser no mundo. Se comparado ao silêncio cotidiano, que o indivíduo procura banir para não se sufocar, o silêncio da morte assume natureza profunda, pois suscita questionamentos acerca da própria existência. Neste momento, o ruído característico do dia a dia cessa e o que prevalece é essa necessária reflexão.

Nesse sentido, Le Breton afirma que o silêncio de quem presencia a morte de alguém "é a marca, quase metafísica, da reticência em acreditar na imobilidade de mármore daquele de quem buscamos o olhar e cuja fala ou escuta ainda estava presente nos minutos precedentes²⁶³". Logo são suscitados variados sentimentos, como raiva, angústia e dor, que fazem do luto hora de grande silêncio e solidão. É momento de introspecção, por vezes de epifania ao ocasionar questionamentos, como já dito, sobre a própria existência, sendo não só marcado pela reticência ante a aceitação da morte, mas também pelo vazio causado por ela.

Os momentos de luto que procedem à morte são desdobramentos do silêncio, por isso, aparecem de maneira variada em relação a cada ser enlutado, mas, quase sempre, relacionado ao sentimento de perda, como já observei ao me referir aos posicionamentos de Freud acerca de tal questão. O luto é uma forma de travessia em que, com o passar do tempo, o silêncio da morte é gradativamente substituído pelo silêncio habitual. Nesse processo, a palavra refletida, relacionada à morte, cede lugar à palavra quase sempre automática do cotidiano, pois o luto torna o silêncio da ausência cada vez menos gritante. Diante de tal fato, é notório que tanto na vida quanto na morte, como afirma Eni Puccinelli Orlandi,

o silêncio é assim a "respiração" (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o

²⁶² Ibid., p. 249.

²⁶³ LE BRETON, 1999, p. 245.

silêncio abre espaço para o que não é "um", para o que permite o movimento do sujeito²⁶⁴.

Todavia, além da morte, outras abordagens são pertinentes, aos contos de Vilela, quando se trabalha com a velhice. A solidão, o abandono e a deterioração física, por exemplo, são condições e sentimentos, por vezes, constantes, dos quais subjazem memórias e silêncios. Vários indivíduos, por não se sentirem confortáveis convivendo com pessoas idosas e as limitações que esse relacionamento implica, preferem se afastar ou, até mesmo, abandonar esses sujeitos. Não são raros os casos em nossa sociedade de filhos abandonarem os pais em asilos, se eximindo de apoiá-los em momentos de extrema fragilidade e precisão, como a velhice. Atitudes como essas impõem ao idoso mais uma forma de silenciamento, praticada pela própria família que, vendo-o como um fardo, o descarta, deixando-o à mercê da solidão e do abandono.

O conto “Avô” apresenta ao leitor um modo de solidão e abandono:

Sua cama ficava no rumo da porta, ele queria ver quem passava no corredor. A cabeça apoiada em travesseiros macios, os olhos atentos ficavam à espera.

– Neto, ô neto, vem cá.

A voz cansada exigia, mandava, não tinha jeito de fugir. Se continuasse andando, se fingisse que não ouvira, às vezes a voz era tão baixa, tão fraca que não dava mesmo para ouvir, o senhor chamou? pois não ouvi, diria quando ele se queixasse – e um dia fez isso, mas já na rua se arrependeu: seu avô, coitado, ali na cama o dia inteiro, velho e doente, chamando os outros de certo porque se sentia sozinho, ele também se estivesse assim gostaria de conversar com alguém, qualquer um gostaria; e era seu avô.

– Tinha uma pessoa me esperando lá na porta – inventou quando foi ao quarto, – eu estava com pressa, por isso é que não parei.

O avô não disse nada, ficou olhando para ele – teria desconfiado? Um dia se queixou:

– Os netos estão ficando ariscos.²⁶⁵

²⁶⁴ ORLANDI, 2007, p. 13.

Inicialmente se faz necessário atentar para o avô sempre à espera de quem quer que seja aparecer no corredor, assinalando a falta que ele sente do convívio mais constante com alguém. Parece que o seu lugar era aquele quarto, onde passava o dia aguardando companhia, ou seja, em solidão, em silêncio pela não presença de outro indivíduo. O neto, quando finge não ouvir o chamado do avô, assume o papel de sujeito que abandona, mesmo que de modo mais brando, o idoso, silenciando a vontade que o avô tinha de, possivelmente, sair da solidão daquele quarto. Ainda vale ressaltar, acerca dessa questão, a consciência do avô no que se refere ao afastamento dos netos, ao afirmar que eles estão ficando ariscos.

O narrador, ao rememorar esses fatos, traz à tona, também, a deterioração física causada pelo tempo. A voz cansada e baixa, o avô doente na cama o dia todo, são aspectos que incidem diretamente em sua condição de ser recluso. Caso ainda houvesse saúde que o possibilitasse sair daquele quarto, a proximidade com outros sujeitos se faria mais possível e o silêncio ocasionado pela solidão e pelo abandono não se instauraria tão frequentemente.

Outro momento representativo das mudanças físicas causadas pelo envelhecimento pode ser percebido quando no velório o neto observa o retrato do avô na parede. É a imagem de outro tempo nunca vivido pelo neto, contrastando com a memória recente dos momentos em que conviveu com o avô já debilitado pela idade, comprovando o quanto o tempo silencia as potencialidades físicas dos sujeitos. Aquele homem forte existe apenas na imagem da fotografia, responsável por eternizar a memória do avô de um tempo desconhecido para o neto.

O retrato na parede: o avô gordo, posado, cabelos negros, bigodão, colete e relógio de correntinha – quando? Um tempo que ele não vivera, um homem que ele não conhecera, outro homem, o do retrato era outro, não era o morto que estava lá na mesa, cabelos brancos, amarelo, seco, murcho; o do retrato era só o do retrato, para sempre o do retrato, um outro tempo, um outro homem, olhando da imobilidade cinzenta e fixa, indiferente ao que estava acontecendo na casa.²⁶⁶

²⁶⁵ VILELA, 1968, p. 51.

²⁶⁶ Ibid., p. 55.

Em “Amanhã eu volto”, posso destacar, também, condições de solidão, abandono e debilidade física. Além dos noventa anos, o narrador – neto –, gradativamente, apresenta as características físicas da avó e reforça a influência que a idade exerce sobre o corpo. São nítidas as imagens de tristeza que ela busca para afirmar que está ficando cega e surda e da impotência de tarefas cotidianas e rotineiras. As unhas cortadas de forma desigual comprovam tal condição, assim como o fato já mencionado de ela ter perdido o enterro do amigo por não escutar o carro de som. As pernas fracas impossibilitam que a avó percorra os espaços narrativos e quando o faz acompanhamos o passo claudicante da personagem.

As restrições físicas afetam claramente o dia a dia da idosa que, sem ver, ouvir e andar como antes, fica reclusa ao ambiente de sua casa, absorta no silêncio imposto, imersa nas memórias desgastadas pelo tempo e refletidas em suas características físicas e na descrição do ambiente de sua casa, com móveis velhos, objetos faltando e outros quebrados, as lentes embaçadas dos óculos. Ademais, estar praticamente impedida de transpor o ambiente de sua casa é ter que aceitar a solidão que a coage, pois a única pessoa com quem a avó tem um pouco mais de contato é Maria, sua empregada há vinte anos. Mas até por parte da ajudante percebe-se certa hostilidade ao ocorrer, por diversas vezes e sem motivo aparente, humilhações e ameaças de abandono. O medo exacerbado, em face da ameaça de Maria, faz com que ela chore sozinha no quarto; em seguida, demonstrando arrependimento, Maria chora e se desculpa e, ainda, pede que não morra a única pessoa que ela tem no mundo. O comportamento, também dissimulado de Maria, ao invés de confortar a avó, causa-lhe pânico e insegurança diante da situação de impotência na qual a avó se encontra.

A conduta do neto também pode ser vista como representação daqueles que aos poucos vão se afastando das pessoas idosas. Logo no início da narrativa, o leitor toma conhecimento da estrutura psicológica do neto que faz conjecturas acerca do horário para ir embora da casa da avó: “O ponteiro grande no três: quando chegar no nove irei embora²⁶⁷”. O neto também não demonstra muito interesse em estar na companhia da avó. O tempo exterior toma aqui uma dimensão de distanciamento afetivo: ele olha no relógio para saber se os trinta minutos destinados à visita já haviam passado. Vivendo sempre à espera de alguém que nunca chega, a avó experimenta, aos noventa anos, a sensação de inutilidade da

²⁶⁷ VILELA, 1968, p. 143.

sua vida, de angústia, de solidão e de abandono, consciente e triste pelo distanciamento das pessoas que antes a visitavam.

– Sua mãe me falou mesmo que você vinha aqui esses dias, mas já estava perdendo a esperança. Quanto tempo faz que você não vinha aqui? Precisa vir mais, conversar com essa sua avó rabugenta... Os outros netos parece que até já esqueceram que eu ainda estou viva. Os filhos estão sempre muito ocupados. Os vizinhos dão uma prosinha no portão e é só. E eu fico lá no quarto chocando.²⁶⁸

Com isso, é inegável o sentimento de tristeza que se abate sobre a avó que, sofrendo o peso do tempo e a ausência dos familiares, lamenta a velhice e, sobretudo, a existência. Sob essa perspectiva, o tema em questão ultrapassa em extensão e profundidade os problemas vivenciados pelos idosos, quando estes são abandonados pela família e sociedade, lhes impondo o silêncio existencial, deixando evidente a brutalidade com que os valores essenciais, humanos, vão se rompendo e, com eles, o respeito pelo outro. Como consequência desse processo de degradação das relações humanas, o indivíduo perde todos os referenciais que, em primeira e última instância, tornaria a convivência, em sociedade, suportável.

A fragilidade do corpo também se apresenta no conto “Lembrança”, quando o narrador-personagem, ao relembrar o avô relata: “De tarde costumava sair para dar uma volta. Ia só até a praça da matriz que era perto. Estava com setenta anos e dizia que suas pernas estavam ficando fracas²⁶⁹”. A solidão pode ser vista a partir do silêncio do avô: “Ele não incomodava ninguém. Nem os de casa ele incomodava. Ele quase não falava²⁷⁰”. Por sua vez, o abandono se configura a partir da postura dos moradores da casa que, pelo movimento do local, pelo silêncio do avô e pelo fato de morar no quarto dos fundos, por vezes, esqueciam de sua existência: “Ficava no quartinho dos fundos e havia sempre tanta gente e tanto movimento na casa que às vezes até se esqueciam da existência dele²⁷¹”. Portanto, apesar da rememoração afetuosa, nos relatos do narrador personagem acerca do avô, em que

²⁶⁸ Ibid., p. 144.

²⁶⁹ VILELA, 1983, p. 7.

²⁷⁰ Ibid., p. 7.

²⁷¹ Ibid., p. 7

aparecem suas características e sua morte – como já aponte, o suicídio – é possível perceber as referências à debilidade do corpo, à solidão e ao abandono, sem sombra de dúvidas fatores passíveis de reforçar o silêncio como elemento a permear a vida dos sujeitos.

Em “Luz sob a porta”, a mãe, em seu aniversário, passa o dia sozinha à espera da visita de alguma pessoa, principalmente de seu filho, que chega apenas cinco para meia noite. A mãe relata a Nelson, demonstrando insatisfação, o fato de não ter aparecido ninguém, Dulce, Rubens, Álvaro, nenhum daqueles que foram vê-la em anos anteriores como aponta este trecho: “– Comprei umas garrafas de guaraná, para o caso de vir alguém, mas não veio ninguém²⁷²”. Observa-se que o único acontecimento daquele dia foi esperar o filho e ter arrumado uma costura, vista por ela como forma de distração.

Em princípio, a mãe não demonstra dúvidas quanto à visita do filho, comentando: “– Eu sabia que você vinha²⁷³”, mas, à medida que Nelson vai revelando seu remorso por não ter chegado mais cedo, deixando-a o dia todo sozinha, a mãe desvela seu verdadeiro sentimento de ansiedade, por esperar e não saber se ele realmente a veria no dia de seu aniversário. Por isso, ganham ênfase, nesse conto, os diálogos evasivos; a mãe não parece preparada para lidar com a possibilidade de o filho não visitá-la; somente aos poucos, ela consegue expressar seus sentimentos de forma verbal. Ou seja, ela silencia o que realmente estava sentindo, porém, não consegue esconder esse sentimento por muito tempo e revela a angústia advinda da solidão.

Outro aspecto que pressupõe o abandono, conseqüentemente o silenciamento do idoso, é o afastamento das pessoas com quem antes ele convivia. No decorrer da narrativa, a mãe de Nelson relembra: “– O Álvaro? Há tanto tempo que não vejo o Álvaro, tanto tempo que não vem aqui... A gente vai ficando velha, os outros vão se afastando²⁷⁴”. A partir de tal aspecto, infiro certa consciência da significação do papel do idoso perante a sociedade e a família, pois ao adjetivar-se como velha, o filho tenta desdizê-la, apontando setenta anos como pouco, pois ela iria viver muito mais.

Além da ansiedade da espera, o choro da mãe revela a explosão de sentimentos semelhantes aos de um navegante à deriva, sem ter onde aportar. As bases, aparentemente sólidas, para a mãe – as relações familiares –, com o tempo, esfacelaram-se, silenciaram-se, ficando

²⁷² VILELA, 1983, p. 65.

²⁷³ Ibid., 64.

²⁷⁴ Ibid., p. 66.

relegadas apenas à memória. As lágrimas indicam que ela, após essa purgação, passa a conviver com a possibilidade de o filho, assim como as demais pessoas, não mais visitá-la. Nesse sentido, na demora da chegada de Nelson encontravam-se implícitos indícios dos acontecimentos por vir, possível indicativo de que ele também pode deixar de frequentar sua casa.

Nesse sentido, Susana Moreira Lima²⁷⁵, em sua tese de doutorado, afirma que

Os caminhos percorridos pelas personagens velhas são feitos das experiências de toda uma vida, perpassando pelas outras idades; porém, no momento de suas velhices, há um esvaziamento do pertencimento anterior. [...] A falta de perspectiva futura pode levar o idoso ao passado sem possibilidade de rearticulá-lo com o presente e relaná-lo ao futuro.²⁷⁶

O esvaziamento do pertencimento anterior pode ser visto a partir do momento em que os sujeitos vão se afastando do convívio com as pessoas idosas, caracterizando, assim, uma forma de silêncio. É isso o que ocorre no conto “Luz sob a porta”, com a mãe de Nelson, pois ela vai entendendo que, com o passar do tempo, a solidão aumenta em virtude do abandono delineado no horizonte a partir da convivência enfraquecida cada vez mais, deixando a carga da memória a retomada dos momentos em que os indivíduos eram mais frequentes em seu cotidiano.

Já em “Preocupações de uma velhinha”, a modernidade será, metaforicamente, um dos fatores responsáveis pelo sentimento de solidão, ao passo que representa o elemento propulsor de exclusão da velhinha. A não compreensão daquilo que lê ou ouve – como o porquê da guerra, o que é bélico, morteiro, o olhar assustado quando o avião passa sobre sua cabeça, entre outras questões –, aliado à falta de paciência do filho em sanar as dúvidas da mãe, silenciam o desejo que ela possui de tentar entender as novidades do mundo. A comunicação

²⁷⁵ Essa citação foi retirada da tese de doutoramento intitulada “O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas”, defendida na Universidade de Brasília em 2008.

²⁷⁶ LIMA, Susana Moreira. **O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. Brasília, 2008. p. 17 e 18.

que não se estabelece entre o idoso e o jovem, outra forma de silêncio, a faz cair na solidão e em seu quarto, sozinha, pensa naquilo que passou:

– A senhora anda curiosa, hem Mamãe; pra quê que a senhora quer saber? É arma de matar, destruir; é um cano, a gente joga a bomba dentro e o cano joga a bomba pra longe e ela explode, morteiro é isso.

Tomou uma chamada, bem feito, quem mandou ela ficar perguntando? Sabe que eles não gostam de explicar, já tomou várias chamadas e não aprende; mas é que dá um comichão e quando vê – ainda bem que tem hora que segura e não fala: melhor deixar para quando estiver sozinha no quarto, de noite, no escuro, antes de deitar; aí vai pensando devagarinho e repetindo o que leu ou falaram para ela: mas quanto mais pensa, mais fica tudo embaralhado na sua cabeça.²⁷⁷

Segundo Carmen Lucia Tindó Secco, “A partir da marginalização exercida pelos mais jovens, é que o velho sente o desprestígio da idade, tornando-se um ser diminuto, descaracterizado e sem identidade²⁷⁸”. Com isso, consolida-se o silêncio e a solidão, em virtude da busca de entendimento que não é concretizada. Nas conversas ela fica escutando, sente vontade de perguntar, mas tem medo da reação do filho, que sempre a repreende. Quando explicam algo, ela diz que entende, mas como o trecho anterior demonstra, ela prefere, em sua solidão refletir sozinha. Aliam-se a essas questões, o medo de todas essas coisas desconhecidas. Ela perde a segurança até em sua rotina.

Às vezes reza a Deus pedindo que Ele ajude seu entendimento, mas o que sente é que as coisas no mundo ficaram tão complicadas que nem mesmo Deus pode mais entender direito; sente como se Ele também estivesse numa confusão e num medo igual ela, aquele medo que estava agora dia e noite com ela: era como se de uma hora para outra uma coisa terrível fosse acontecer e acabar com tudo que havia de bom na terra. E de manhã, ao acordar, lembrava-se de sua horta, suas couves,

²⁷⁷ VILELA, 1983, p. 96-97.

²⁷⁸ SECCO, 1994, p. 9.

alfaces, tomates, cebolas, moranguinhos: estariam lá ainda, no mesmo lugar, do mesmo jeito, ou encontraria apenas um montão de cinzas cheio de braços e pernas de gente, cabeças, olhos esbugalhados, como vira no sonho?²⁷⁹

Há de se observar, também, o papel desempenhado pela memória nesse conto quando ela faz o contraste entre as guerras atuais – que ela não entende como e por que acontecem, nem como são as armas, por isso questiona – com as guerras que lembra, a do Paraguai, a partir das histórias que o pai contava para ela, e a Segunda Guerra Mundial, chamada por ela de guerra da Itália. Em contraste com essas duas guerras, ela acha estranho o tempo atual, pois parece que as guerras estão em todo lugar, gerando o sentimento de medo, por ela imaginar que poderia acontecer na realidade aquilo visto em sonho, corpos em sua horta.

Os temas da solidão e do abandono, aliados ao silêncio e à velhice, no que se referem ao conto “Rua da amargura”, estão diretamente relacionados à debilidade física do pai, que vive deitado em uma cama, sem falar e, possivelmente, sem ouvir. Essa condição quase vegetativa, cuja única perspectiva de futuro é a morte, representaria o mote para que os dois filhos tenham o desejo de arrancar os dentes de ouro do pai. A crueldade dessa ideia é silenciada pela postura da irmã que, indignada, se recusa a ouvir os argumentos dos dois e os expulsa de sua casa.

Por fim, em “Quando fiz sete anos”, tais temáticas se destacam a partir do momento em que o neto descobre que a bússola dada pelo avô estava quebrada, decidindo, então não visitá-lo mais. Por mais que essa promessa tenha sido quebrada, pois ele retorna para ver o avô, mas não consegue por ele estar dormindo, o neto silencia a convivência entre ambos, ocasionando um sentimento de solidão no avô ao sentir e reclamar a falta do neto. Esse silêncio se perpetua para a morte, pois o dia em que o avô lhe deu o presente, foi o último dia em que os dois se falaram. Ademais, o silêncio é rompido pela memória, ao passo que o neto decide relatar esse episódio de sua vida.

Há outras possibilidades de se abordar a temática base deste tópico da tese, no entanto, optei por desvelar o cotidiano e as relações que se desenham nas tramas de Luiz Vilela, focando no silêncio e na memória relacionados à morte, à solidão, ao abandono e à deterioração

²⁷⁹ VILELA, 1983, p. 97.

física. Perspectivas que se apresentam com naturalidade, como se o autor dissesse, a nós leitores, que a velhice é aquilo mesmo com o que nos deparamos em seus textos.

Porém, apesar dessa abordagem, abro espaço para alguns momentos de representativa poeticidade e beleza que, por vezes, se destacam nos contos analisados. Em “Amanhã eu volto”, por exemplo, o neto, em alguns momentos, reflete sobre as diferenças entre a avó na juventude e na velhice, fazendo surgir frases como:

de trás das lentes embaçadas de dedo, duas manchas esverdeadas – o que foram um dia os mais belos olhos da cidade. [...] Noventa anos: a brancura do cabelo já não tem mais idade. [...] Os noventa anos desaparecem com o sorriso.²⁸⁰

“Lembrança” apresenta uma cena em que avô e neto estão na praça da cidade e o neto relembra de ter olhado para o céu e visto que uma tempestade estava se formando e observando o avô diz: “Ele estava sozinho no meio da praça com os braços atrás e a cabeça branca erguida contra o céu. Então pensei que meu avô era maior que a tempestade²⁸¹”.

Portanto, ao retomar os pontos discutidos nesta tese, é possível compreender que a obra de Luiz Vilela é permeada por silêncios que se desenham na medida em que outras questões são apresentadas. A matéria de seus textos é o ser humano, suas inter-relações com outros sujeitos e com o mundo em suas mais diversas, amplas e complexas implicações. Nesse sentido, a aceitação ou enfrentamento da solidão, os excessos de comunicação em que estamos imersos e os quais passamos a reproduzir em nossos discursos – com pouco ou quase nenhum sentido –, os fracassos amorosos, as lutas contra regimes políticos de silenciamento e, por fim, as situações de morte e abandono – que levam à solidão, à angústia e a outros sentimentos – que assolam vários sujeitos na velhice, são elementos representativos dessas questões paulatinamente discutidas ao longo de minhas reflexões sobre silêncios.

²⁸⁰ VILELA, 1968, p. 143-145.

²⁸¹ VILELA, 1983, p. 8.

O SILÊNCIO INCESSANTE

A ideia de percurso remete a caminho percorrido, movimento, trajetória. A partir dessa concepção, busquei examinar os espaços pelos quais o silêncio se move nas narrativas de Luiz Vilela. À medida que as leituras foram sendo desenvolvidas, a ideia do silêncio enquanto matéria intrínseca à linguagem foi se firmando. Ou seja, o silêncio é elemento estruturante ao atravessar diálogos, atitudes, introspecções, sentimentos, excessos, momentos históricos, fases da vida, entre outras possibilidades, pois, com base na perspectiva do filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, “o silêncio é ele mesmo um ato verbal, um buraco escavado na linguagem e que, enquanto tal, só pode ser mantido como uma nomeação virtual cujo sentido é definido pela totalidade do verbo²⁸²”, com fundamento na junção entre palavra e silêncio que, apesar de ser considerado por muitos como esvaziado de sentido, é, sem sombra de dúvida, poderosa forma de comunicação.

Os modos de significar estão intimamente relacionados às circunstâncias com as quais o silêncio se constitui, sendo, então, como as palavras, marcado por ambiguidades, uma vez que as condições de produção determinam o *status* que ele assumirá. Logo, o silêncio é fundamental para a comunicação, habitando os espaços que as palavras não conseguem significar, pois “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é²⁸³”. Foram essas possibilidades de expressão que procurei desvelar na ficção de Luiz Vilela, sempre me ancorando no modo como se organizavam as relações entre os personagens que, por vezes, abandonam o diálogo com o outro, mergulhando em processos introspectivos reveladores de estados de espírito conturbados e em constante embate com outros sujeitos, com o mundo e consigo mesmos.

A partir de tais questões, decorreu a percepção de o silêncio ser basilar para a formação dos seres e de seus discursos, pois o que caracteriza as formas de silêncio é o fato de tudo à sua volta ser colocado em evidência. O silêncio é a gênese da comunicação, o elemento propulsor de sentidos cabíveis à linguagem. É o silêncio que molda a comunicação e permite aos seres a possibilidade de diálogo e

²⁸² SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família**: Gustave Flaubert de 1821 a 1857, volume 1. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. p. 39.

²⁸³ ORLANDI, 2007, p. 31.

entendimento dos ditos e não ditos existentes nos discursos que se estabelecem.

Partindo do pressuposto de o silêncio ser elemento peculiar às narrativas de Vilela, procurei deslindar seu funcionamento e suas formas de ocorrência. Como ressaltei, atentar para o modo como se dão as relações entre os personagens foi crucial. Também foi importante desnudar as singularidades desses sujeitos narrativos – claras representações do indivíduo contemporâneo. Passei, então, a refletir acerca desse ambiente, destacando suas origens, suas transformações e suas particularidades, no intuito de melhor fundamentar as leituras que se seguiram.

As noções de instabilidade, fugacidade, contradição, paradoxo, falsa sensação de segurança do real, mutabilidade, fluidez, desconstrução, transitoriedade, fragmentação, efemeridade, descontinuidade, caos, contingência, entre diversas outras concepções que marcam a contemporaneidade, ampararam significativamente a compreensão dos personagens de Vilela. Independente do espaço onde habitam, seja em cidades interioranas ou em cidades grandes, os sujeitos sofrerão as intempéries advindas do ambiente contemporâneo.

Evidenciam-se, então, personagens assolados pela falta de comunicação, seja ela intencional – quando sentindo o desajuste ante o outro e a sociedade, há a reclusão em um diálogo introspectivo – ou por imposição de alguns fatores ou de outrem – quando indivíduos são esquecidos, excluídos ou abandonados, como nos textos referentes à velhice. O que se instala nesses processos, além dos sentimentos de angústia e mal-estar, são as variadas formas de silêncio, sobressaindo em sua ficção as abordagens acerca das mazelas do ser humano.

Nesse íterim, as nuances que perpassam o funcionamento do silêncio se fizeram presentes em todos os pontos desenvolvidos nesta tese. No primeiro percurso – “Da modernidade e seus silêncios: percursos dialógicos” – conciliei às concepções do sujeito contemporâneo o dialogismo de Mikhail Bakhtin, justamente por estar em pauta a inter-relação entre os personagens e os sentidos que a linguagem e o silêncio adquirem a partir dos discursos que advém dessa interação.

De início, sobreveio a leitura dos silêncios resultantes dos excessos ocasionados pelo mundo contemporâneo. Salientei, então, o fato de o ruído, o barulho, se fazerem tão presentes na vida dos sujeitos que quando os mesmo se deparam com o silêncio, emergem os sentimentos de angústia e mal-estar, uma vez que eles não sabem se comportar diante do incômodo causado por essa forma de linguagem.

Acostumados aos excessos de toda ordem, palavras e informações, por exemplo, os indivíduos não percebem que muitas vezes estão inseridos em espaços sem sentido, onde muito se fala, nada se diz, pouco se ouve e quase nada se entende. Considerarei, nesses casos, o silêncio como possibilidade de resgatar o valor da palavra, que se perdeu em meio aos excessos do homem e do mundo; além de ser elemento capaz de reaver a subjetividade dos personagens.

Acerca de tal questão, foi fundamental para mim a leitura feita por David Le Breton em *Do silêncio*, ao destacar que

Na verdade, o barulho exerce uma função tranquilizante, apresentando sinais tangíveis de existência, testemunhando a presença infindável de um mundo sempre presente. Podemos agarrar-nos ao ruído porque ele dá apoio, sobretudo quando o dominamos, nos casos em que, ao contrário, o silêncio é intocável e ultrapassa infinitamente o indivíduo. A rádio ou a televisão ocupam a casa e ficam muitas vezes ligadas apenas como ruído de fundo, com a função de deliberadamente quebrar um silêncio difícil de suportar, porque faz lembrar a ausência, o luto, o vazio de uma existência ou uma solidão difícil de assumir.

[...]

Se alguns se refugiam no silêncio, outros preferem o barulho, encontram nele as mesmas possibilidades para se encontrarem consigo próprios, para se protegerem de um ambiente que consideram hostil ou estranho, a esconjuração da angústia, da solidão. O ruído pode fornecer determinada alegria e, ao mesmo tempo, permitir uma estruturação de identidade.

[...]

O silêncio é inquietante porque anula qualquer diversão e coloca o homem perante si mesmo, em confronto com amarguras escondidas, com fracassos, com remorsos. Retira qualquer domínio sobre o acontecimento e suscita o medo, o desmoronar das referências que fazem com que, por exemplo, as pessoas habituadas à cidade não

sejam capazes de adormecer no campo ou numa casa silenciosa.²⁸⁴

A negação ao silêncio e sua relação com os excessos foi desenvolvida a partir dos romances *O inferno é aqui mesmo* e *Entre amigos* e da novela *Bóris e Dóris*. No primeiro romance citado, destaquei a figura de Edgar como um dos elementos centrais, pois esse personagem possui conduta questionadora. O protagonista se recusa a ser impelido pelas imposições do trabalho, das pessoas com quem convive, além de não se adequar aos excessos que a cidade de São Paulo lhe impõe, negando se moldar a ela, tal qual o faz seu amigo Tarcísio, que nega a metrópole a partir de sua arte. Porém, ressaltou-se um diferencial entre eles, Edgar resolve abandonar o jornal – outra forma de representação dos excessos – e a cidade, enquanto Tarcísio, por vezes, tentava e não conseguia, chegando a enlouquecer – representação de que fora vencido pela cidade.

A postura assumida pelos dois personagens os leva a momentos de introspecção, que devem ser vistos como forma de silenciamento, pois a voz exterior se cala e a voz interior passa a fazer sentido no espaço subjetivo dos personagens. A lucidez de Edgar, ao negar a falta de sentido que se estabelece nos excessos do cotidiano de uma cidade como São Paulo, é fator determinante para o entendimento desse personagem. Por sua vez, a loucura de Tarcísio é outra vertente do silêncio, que se funda, calando também a representação daquele espaço urbano opressor e caótico, gerador de sofrimento.

Outra personagem importante a quem me ative foi Vanessa que, apesar de uma conduta independente, ao se deparar com a possibilidade de algo novo – largar o emprego e viajar com Edgar –, silencia sua vontade de tentar, recusando a possibilidade de mudança de vida. Outro elemento crucial relativo a essa personagem é sua morte, que sugere um suicídio, também observado enquanto forma de silenciar, dessa vez para sempre, as angústias, frustrações e fraquezas da personagem.

O romance *Entre amigos* me possibilitou comprovar os excessos provenientes de um grupo de amigos de classe média, moradores de uma cidade do interior. Em meio a diálogos que aparentemente nada representam, pois a maioria dos personagens está em um processo de falar e nada dizer, *tagarelando* sem sentido, negações e silêncios vão surgindo entremeados à verborragia, de onde emanam discursos reveladores das mais variadas mazelas capazes de assolar os indivíduos.

²⁸⁴ LE BRETON, 1997, p. 152-154.

Ao passo que esses discursos vão sendo manifestados em meio aos diálogos, os personagens vão revelando a interioridade que só o silêncio é capaz de desnudar.

Por sua vez, as leituras a que me propus da novela *Bóris e Dóris* também caminharam nesse sentido. Parti dos diálogos do casal título da obra para demonstrar que na linguagem excessiva se escondem discursos em que negações e silêncios se entremeiam, desvelando os sentimentos mais variados e difusos do casal em questão.

Após essa abordagem, cheguei ao último ponto desse percurso, acentuando as frustrações decorrentes do silêncio amoroso. Para isso, parti das noções que perpassam o amor no ocidente e sua aura platônica, em que os amantes, ao idealizarem uma relação perfeita, confundem amor e paixão. Posteriormente, atentei para a fugacidade característica das relações contemporâneas e para o amor enquanto fracasso de toda ilusão possessiva. Além disso, destaquei que no processo de idealização amorosa, quando a razão toma lugar, o amor de uma das partes se modifica e o sentimento que até então era tido como incomensurável acaba, a outra parte se frustra e, por vezes, busca motivos para compreender em que medida o amor termina, não admitindo os porquês do outro, a partir de uma conduta egoísta, como ocorre na novela *Te amo sobre todas as coisas*, em que atentei para o comportamento dos personagens Max e Edna. Ela, em sua ilusão possessiva não aceita e não entende o fim do sentimento de Max, que afirma que assim como tudo um dia começa, um dia também termina.

Para justificar os fracassos recorrentes nas relações amorosas e os silêncios que as caracterizam, analisei, também, os prazeres e desprazeres que se manifestam no envolvimento amoroso entre Graça e Epifânio, do romance *Graça*, desde o momento em que se conhecem, passando pelas intempéries, até o fim da relação. Tanto nesse romance, quanto na novela e nos contos que também analisei, procurei me ater aos silêncios decorridos, por exemplo, das expectativas não concretizadas em uma relação, assim como do domínio que um dos amantes tenta exercer sobre o outro, ou ainda, dos desejos e decisões tomadas e não aceitas por um dos amantes; tudo isso, causando frustração ante um sentimento idealizado, mas que aos poucos foi ganhando ares e feições de realidade.

Após essas leituras, explorei o segundo percurso: “Do tempo e seus silêncios: percursos da memória”. Nesse momento da tese, com base em teorias acerca da memória, me limitei a analisar o tempo e os silêncios e, no que tange ao tempo, me apoiei inicialmente no tempo histórico para investigar, a partir do romance *Os novos*, o silêncio

político e as políticas de silenciamento durante o período da Ditadura Militar no Brasil – ambiente no qual o enredo da narrativa se fixa.

Com fundamento em ideias teóricas sobre memória e no suporte que busquei nas teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin, foi possível destacar que *Os novos* é uma representação de um período sombrio da história recente do Brasil que não pode ser esquecido. Tendo a censura como guia, a liberdade de expressão e os direitos dos cidadãos eram quase sempre silenciados; prisões, torturas e mortes eram práticas comuns de silenciamento, indicando a face mais cruel dos regimes ditatoriais. Acerca de tal questão, Eni Puccinelli Orlandi destaca que a censura é “a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições²⁸⁵”, assim como ocorre com os personagens do romance em questão.

Outro tempo ao qual aliei silêncio e memória foi o da velhice, no último item desta tese, com base em alguns contos que abordavam tal temática: “Avô”, “Amanhã eu volto”, “Luz Sob a porta”, “Lembrança”, “Rua da amargura”, “Preocupações de uma velhinha” e “Quando fiz sete anos”. Nesse momento, ative-me ao relacionamento entre os personagens, destacando outras temáticas que vão surgindo, sempre permeadas de silêncios. Explorei a relação velhice e morte, ressaltando a angústia gerada por esse momento, tanto para o idoso que a tem como uma certeza próxima, quanto por parte de parentes que a vivenciam, passando pelos sentimentos de melancolia e luto. Um ponto importante foi a relação entre silêncio, solidão, abandono e deterioração física, por vezes aliada aos sentimentos de tristeza, melancolia e a atitudes que beiram os limites da crueldade.

Ao ler a obra de Luiz Vilela é inegável a constância de silêncios que nela se fazem presentes. Trabalhando incansavelmente com a essência do humano, sentimentos recônditos vão sendo desnudados e silêncios emergem das mais variadas situações e sensações decorrentes de relações que, por vezes, despersonalizam e tolgem a existência dos seres. Nesse sentido, abarqueei os temas dos excessos e negações, do amor e suas frustrações, das políticas de silenciamento e do silêncio na velhice, com intuito de constatar que as narrativas de Vilela são perpassadas por diferentes formas de silêncio.

Portanto, a cada reconhecimento de onde o silêncio se fazia presente, nos percursos que escolhi percorrer, emanavam sentidos que me levavam ao entendimento dos personagens e de seus

²⁸⁵ ORLANDI, 2007, p. 104.

comportamentos, confirmando que o silêncio é alimento para os sentidos da vida e possibilidade de resgate da subjetividade dos seres, acostumados a se retraírem diante do mundo que os impele à anulação de sua essência. Nesse sentido, “às vezes, as palavras servem apenas para realçar o silêncio”²⁸⁶, que não se constitui enquanto elemento esvaziado de significação, como demonstrei nesta tese, mas sim como algo incessante na obra de Luiz Vilela.

²⁸⁶ Fala de Luiz Vilela, durante debate na 4ª Semana Luiz Vilela, em Ituiutaba-MG, em 13 de maio de 2011.

REFERÊNCIAS

De Luiz Vilela:

- VILELA, Luiz. **A cabeça** (contos). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VILELA, Luiz. **Amor e outros contos**. Erechim, RS: Edelbra, 2009.
- VILELA, Luiz. **Boa de garfo e outros contos**. São Paulo: Saraiva, 2000; 2. ed., São Paulo: Saraiva, 2001.
- VILELA, Luiz. **Bóris e Dóris** (novela). Rio de Janeiro: Record, 2006.
- VILELA, Luiz. **Chuva e outros contos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2001.
- VILELA, Luiz. **Contos**. Belo Horizonte: Lê, 1986; 2. ed., São Paulo: Nankin, 2001.
- VILELA, Luiz. **Contos da infância e da adolescência**. São Paulo: Ática, 1996; 2. ed., São Paulo: Ática, 1997.
- VILELA, Luiz. **Contos eróticos**. Belo Horizonte: Leitura, 2008.
- VILELA, Luiz. **Contos escolhidos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978; 2. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- VILELA, Luiz. **Entre amigos** (romance). São Paulo: Ática, 1983.
- VILELA, Luiz. **Graça** (romance). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- VILELA, Luiz. **Histórias de família** (contos). São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- VILELA, Luiz. **Histórias de bichos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.
- VILELA, Luiz. **Lindas pernas** (contos). São Paulo: Cultura, 1979.

VILELA, Luiz. **No bar** (contos). Rio de Janeiro: Bloch, 1968; 2. ed., São Paulo: Ática, 1984.

VILELA, Luiz. **O Choro no travesseiro** (novela). São Paulo: Cultura, 1979; 9. ed., São Paulo: Atual, 2000.

VILELA, Luiz. **O Fim de tudo** (contos). Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

VILELA, Luiz. **O Inferno é aqui mesmo** (romance). São Paulo: Ática, 1979; 2. ed., São Paulo: Ática, 1983. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

VILELA, Luiz. **O violino e outros contos**. São Paulo: Ática, 1989; 6. ed., São Paulo: Ática, 2000.

VILELA, Luiz. **Os melhores contos de Luiz Vilela**. São Paulo: Global, 1988; 3. ed., São Paulo, Global, 2001.

VILELA, Luiz. **Os novos** (romance). Rio de Janeiro: Gernasa, 1971; 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VILELA, Luiz. **Perdição** (romance). Rio de Janeiro: Record, 2011.

VILELA, Luiz. **Sete histórias** (contos). São Paulo: Global, 2000.

VILELA, Luiz. **Tarde da noite** (contos). São Paulo: Vertente, 1970; 5. ed., São Paulo: Ática, 1999.

VILELA, Luiz. **Te amo sobre todas as coisas** (novela). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VILELA, Luiz. **Três histórias fantásticas**. São Paulo: Scipione, 2009.

VILELA, Luiz. **Tremor de terra** (contos). Belo Horizonte: edição do autor, 1967; 8. ed., São Paulo: Publifolha, 2003.

VILELA, Luiz. **Um escritor na biblioteca**: Luiz Vilela. Curitiba: Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, n. 16, p. 5 – 9, nov. 2012. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto.

VILELA, Luiz. **Uma seleção de contos**. São Paulo: Nacional, 1986; 2. ed., São Paulo: Nacional, 2002.

VILELA, Luiz. **Você verá** (contos). Rio de Janeiro: Record, 2013.

Geral:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Maria Cristina. **Tarde da noite**. Minas Gerais, Suplemento Literário, V. 19, n. 938, p. 10, set. 1984.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ANDRADE, Euclides Marques. **Tremor de terra**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v.3, n. 76, p. 9, jun. 1968.

APPEL, Carlos Jorge. **Tremor de terra**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 3, n. 104, p. 4, ago. 1968.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **O freudismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BENJAMIN, Walter. Apresentação de GAGNEBIN, Jeanne. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história", *in* **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves da Silva. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURKE, Peter. **Escutar o silêncio**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1909199904.htm>. Acesso em 20/03/2013.

CAMARGO, Áureo Joaquim. **Luiz Vilela**: simplicidade aparente, complexidade latente. Revista Litteris, nº 2, Rio de Janeiro, maio 2009.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CASTELLO, José. **As inconstâncias do mundo**. O Globo, Rio de Janeiro, 11 Jan. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COMMELIN, P.. **Mitologia grega e romana**. Tradução Eduardo Brandão. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CUNHA, Dalva. **Silêncio**: Comunicação do ser. Petrópolis: Vozes, 1981.

DAHLET, Patrick. “Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito”, in **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**/ Beth Brait (org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

DE ROUGEMONT, Denis. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988.

DI FANI, Maria da Glória Corrêa. **A linguagem em Bakhtin**: pontos e pespontos. Juiz de Fora: Veredas, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FRANCO, Renato. “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”, in, **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Org. Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”, in **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, volume XIX (1914-1916): A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996.

GOMES, Duílio. **Arquivo**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, n. 28, p. 12-13, ago. 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HERRON, Robert D. **O fim de tudo de Luiz Vilela**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 10, n. 462, p. 4-5, jul. 1975.

HITLER, Adolf. **Minha luta**. São Paulo: Centauro, 2001

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

JUNKES, Lauro. **A arte de narrar de Luiz Vilela**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 21, n. 1051, p. 10, nov. 1986.

JUNKES, Lauro. **O trivial sério ou a superficialidade profunda**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 19, n. 938, p. 10, set. 1984.

JUNKES, Lauro. **Tarde da noite: a ficção do real**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 15, n. 797, jan. 1982.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LEITE, Alciene Ribeiro. **O choro no travesseiro**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 14, n. 699, p. 9, nov. 1980.

LIMA, Susana Moreira. **O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. Brasília, 2008.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses "sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2010.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1970.

LURIA, Aleksandr Ramanovich. **A mente e a memória – um pequeno livro sobre uma vasta memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. **A hora noturna dos urubus**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 18, n. 871, p. 10, out. 1983.

MAGI, Luzdalva S.. **Luiz Vilela, pescador de almas**. Conhecimento Prático, Literatura: s/d.

MAJADAS, Wania de Sousa. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

MALUF, Marina. **Ruídos da Memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.

MARTINS, Wilson. "Música de Câmara", in. **Os melhores contos de Luiz Vilela**. São Paulo: Global, 1988; 3. ed., São Paulo, Global, 2001.

MASSI, Augusto. "O demônio do deslocamento", introdução a **Histórias de família**, de Luiz Vilela. São Paulo, Nova Alexandria, 2001.

MATE, Reys. **Meia-noite na história**. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

MESSY, Jack. **A pessoa idosa não existe**: uma abordagem psicanalítica da velhice. 2ª ed. Trad. de José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1999.

MINOIS, Georges. **História da velhice no ocidente**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editora Teorema, 1999.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. – [2. Reimpr.] São Paulo: Iluminuras, 2012.

NIEZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PANIAGO, Paulo. **Frases matemáticas; Turbilhão de lâminas certeiras**. Correio Braziliense, Caderno Cultura, 2 ago. 2002.

PESSOA, Fernando. **Melhores poemas de Fernando Pessoa**. São Paulo: Global, 2001.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 1998.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

QUINTANA, Mário. **O caderno H**. 9.ed. São Paulo: Globo, 2003.

REIS, Edgar Pereira. **A outra infância de Vilela**. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 4, n. 171, p. 8, dez., 1969.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2 volumes. 560 f. Tese (Doutorado - Estudos Literários) - Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, São Paulo, 2006.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com o chapéu**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SANCHES NETO, Miguel. **O romancista Luiz Vilela**. Revista de literatura brasileira contemporânea, Brasília, n. 31, p. 201-215, jan.-jun. 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril, 1977.

SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família**: Gustave Flaubert de 1821 a 1857. Volume 1. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

SCHBACK, Márcia Sá Cavalcante. “Quando da palavra se faz silêncio”, *in* **Por uma fenomenologia do silêncio**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. **Além da idade da razão:** longevidade e saber na ficção brasileira. Rio de Janeiro, Graphia, 1994.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **Os novos, de Luiz Vilela.** Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 20, n. 956, p. 10, jan. 1985.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro.** Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre / São Carlos: Ed. Universidade/UFRGS / Ed. Universidade de São Carlos, 1995.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VIEIRA, Luís Gonzaga. Sem título. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 7, n. 291, p. 10-11, mar. 1972.