

TELMA MENDONÇA LOURES

**OS SENTIDOS DO SILÊNCIO
NOS CONTOS DE BERNARDO ÉLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Letras (Literatura e Crítica Literária)
da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como
parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

**GOIÂNIA
2010**

TELMA MENDONÇA LOURES

**OS SENTIDOS DO SILÊNCIO
NOS CONTOS DE BERNARDO ÉLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Letras (Literatura e Crítica Literária)
da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como
parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Albertina Vicentini - Presidente da Banca

Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa - Orientador

Profa. Dra. Maria Luiza Laboissière

Goiânia
2010

A meu pai, Limírio Mendonça Loures,
silenciado pela inevitável passagem para outra
dimensão da vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa, pela dedicação ímpar no exercício de suas funções de Professor, Coordenador e Orientador.

A Profa. Dra. Albertina Vicentini, pelo incentivo.

A Prof. Dra. Maria Luíza Labossière, pela atenção.

A Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado, pelo apoio incondicional.

A Profa. Dra. Maria de Fátima Lima, pela aquiescência.

A todos os colegas do Departamento de Letras e Secretariado Executivo, pelo estímulo.

RESUMO

Nesta pesquisa, evidenciaram-se situações em que o silêncio foi determinante para a caracterização das personagens, seus rompantes, suas inseguranças, seus medos, suas relações sociais. Nesse silêncio, protegeram-se interesses escusos dos que, de alguma forma, ainda que por instante, assumiram a posição de dominantes e o assujeitamento dos dominados. O objetivo deste trabalho foi apontar os sentidos do silêncio nos contos de Bernardo Elis e a importância dele como código de expressão daqueles que não falam porque não lhes convêm e dos que, por força dos aparelhos de Estado, não podem falar. A fundamentação teórica que forneceu suporte para a produção desta dissertação foram os conceitos de Althusser sobre os aparelhos de Estado e os de Orlandi sobre as formas do silêncio discursivo.

Palavras-chave: silêncio; silenciamento; opressão.

ABSTRACT

In this research, it have become evident situations in which silence was determining to the characterization of the characters, their impetuous behavior, their insecurities, their fears, their social relations. In this silence, hidden interests are protected from those who, in a certain way, even if it was only for an instant, have taken the dominant position and the submission of the dominated. This paper aimed to point, to indicate the meanings of the silence in Bernardo Élis's tales, its importance as a way of expression of those who do not speak because they think it is not convenient to do so and of those who can not speak due to the force of the State's apparatuses. Althusser's concepts about the ideological state apparatuses and Orlandi's concepts about the ways of the discursive silence provided the theoretical support for this paper.

Keywords: *silence; silencement; oppression.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1. Fundamentos Teóricos	12
1.1 Os sentidos do silêncio segundo Orlandi	12
1.1.1 Ideologia, discurso e sentido	12
1.1.2 Sujeito discursivo	13
1.1.3 Silêncio e silenciamento	14
1.2 A ideologia segundo Altusser	16
1.2.1 Contextualização	16
1.2.2 O que é ideologia?	16
CAPÍTULO 2. O Silêncio na Obra de Bernardo Élis	18
2.1 A coerção moral no silenciamento das personagens.....	18
2.2 Ideologia e os aparelhos repressores e coercitivos da sociedade rural	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	84

INTRODUÇÃO

O silêncio não é aquilo que não foi dito, não é o implícito, não é a ausência de palavras. Ele é o espaço que promove um diferencial que permite às palavras significarem discretamente. Segundo Orlandi (2002a), “o silêncio não fala: ele significa. Essa significância migra de tempos para tempos, de sujeitos para sujeitos” (p. 44).

Tomando como referência o fato de que a linguagem, por sua natureza, oferece diferentes potenciais para que a comunicação se estabeleça, o silêncio, ao lado dos demais recursos, símbolos, palavras, gestos etc., insere-se nesse campo como elemento de significação. Nessa acepção, ele, no universo das formações ideológicas vigentes, determina os sentidos significativos não só das vozes mas também das diferentes manifestações das personagens nos contos de Bernardo Élis. Em sua obra, a alternância do silêncio do homem com o silêncio da palavra denuncia as diferentes formas de opressão.

Bernardo Élis é um dos artífices da Linguagem do Silêncio; o seu discurso é a síntese da dicotomia silêncio *versus* fala, ambos dizendo na mesma intensidade, como partes do contexto reivindicatório. É o contraste da natureza assistindo, impassível, aos mais hediondos crimes, é o balbuciar dos oprimidos, são as reticências prolongando o arrojado dos pensamentos contidos.

E, como significante de sua proposta literária, utiliza da fala da região em seus aspectos característicos, servindo-se dela como de significante altamente motivador do significado que pretende realçar.

Bernardo Élis não se limita a focalizar a sobrevivência humana, mas esmiúça, com o dedo clínico a chaga aberta no coração humano, obrigando a uma subserviência sem apelo.

Em suas palavras estão presentes a pobreza, o isolamento, o silêncio, a mudez, o medo, o servilismo, as injustiças de um mundo desigual... enfim, em suas palavras estão presentes as misérias de vários tipos. E viveremos e sentiremos os silêncios de suas personagens, ao mesmo tempo em que nos mostra, através delas, a *facies* do homem do sertão – tanto o sertão onde riachos murmuram, ventos sussurram e animais quebram a quietude e o silêncio dos locais mais ermos como aquele sertão seco, duro, cheio de descaminhos, desigualdades e impunidades.

O **objetivo geral** desse trabalho é desvelar o silêncio nos contos de Bernardo Élis como forma de expressão dos oprimidos na relação com seus opressores.

Os **objetivos específicos** se ligam à análise dos fatores repressores e ideológicos determinantes das relações sociais das personagens na trama do conto para a constituição das formas do silêncio.

De outra face, ainda no campo específico, tem-se como objetivo, identificar, via recursos silentes, os níveis do silêncio das personagens nos contos bernardianos.

A **linha de pesquisa** que sustenta a análise do silêncio moral e social na obra do escritor Bernardo Élis é a análise do discurso de linha francesa. Serviram de base para a formulação deste trabalho as teorias dos autores: Orlandi e Althusser.

A **estrutura formal** desta compreende:

Introdução, Capítulo I (Fundamentos teóricos); Capítulo II (O silêncio na obra de Bernardo Élis) e Considerações finais.

O Capítulo I aborda a teoria do discurso de linha francesa para acomodar as formas

do silêncio e a ideologia segundo Althusser.

O Capítulo II abarca a **análise** do *Corpus* (contos que compõem a Obra Reunida de Bernardo Élis: Ermos e Gerais, Caminhos e Descaminhos e Veranico de Janeiro) abordando o silêncio e a ideologia na nuance social do coronelismo na História de Goiás.

Na **conclusão**, serão relatados os resultados da pesquisa sobre as formas do silêncio na obra de Bernardo Élis (o silenciamento analisado sob o foco da teoria de Althusser (1985) e o silêncio fundante à luz da teoria de Orlandi (2002a)).

Como **fontes secundárias** auxiliares do desenvolvimento da pesquisa, foram realizados estudos sobre o autor e suas obras a fim de contextualizar os enredos dos contos. Há mais de meio século, quando carros de bois mugiam nas estradas, o sertão era um universo a sós. De longe, sonhava-se o sertão – marulhar de riachos, ponteados de grilos, sussurro de vento na campina. Ou fantasiava-se – o bailado do saci-pererê, o chocalho da mula-sem-cabeça, as diabruras do Romãozinho.

Bernardo Elis emancipou esse sertão chamado pedra, feito só de descaminhos, por onde se perdem suas personagens. Nesses ermos, Bernardo Descobriu as misérias gerais – pobreza, isolamento, desigualdade.

O drama de Piano, de Olaia e do bobo é um fato. Há muitos idênticos por esse país afora e todos com desfecho igual. E, em tudo, a mudez, o silêncio, a subserviência, o medo.

Natural de Corumbá, onde nasceu em 15 de novembro de 1915, Bernardo Elis, antes de começar a escrever o sertão, também aprendeu a inscrevê-lo na alma, em noites de lua cheia. E nessas noites salpicadas de estrelas, em que tremeluziam lampiões opacos, não

podia faltar Rosa. Era ela quem contava histórias de aparições que lhe deixavam o coração na garganta, como se fosse saltar.

Filho de Eurico Curado, Bernardo Elis nasceu entre letras. Mas entre herdar a tradição paterna ou romper com ela, ele preferiu o meio termo – sublimá-la. Fez de Corumbá um retrato, mas ao invés de colocá-lo na parede, inscreveu-o em sua obra. Talvez por isso, esse retrato dói mais. Corumbá é o grande sertão – a gente de todo o mundo sofre como a de lá.

Na cronologia de suas publicações de livros de contos, surgem “Ermos e gerais”. São Paulo, Bolsa de Publicações, Hugo de Carvalho Ramos, 1944; “Caminhos e descaminhos”, Goiânia, Brasil Central, 1965; “Veranico de Janeiro”, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

Para o **registro** das informações obtidas foram utilizados dois tipos de fichas. O primeiro serviu para anotar as referências bibliográficas e o segundo, para os apontamentos de leitura. Todos os dados estão em *doc e pdf*, arquivados em CDs/ *pendrivers*, visando a facilitar e organizar a consulta no transcorrer da pesquisa.

O **método** de interpretação utilizado para a realização da pesquisa foi o analítico discursivo em virtude da complexidade das formas do silêncio na obra bernardiana.

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1.1 Os sentidos do silêncio segundo Orlandi

Para falar dos sentidos do silêncio cumpre compreender o que é análise de discurso.

Análise de Discurso, ou AD, é uma disciplina que tem como objeto o discurso compreendido como efeito de sentido entre locutores, a partir da concepção da não-transparência da linguagem. Ela procura compreender como a língua ou o silêncio fazem sentido, levando em consideração o homem em função de sua história, ideologia e das condições de produção da linguagem. A AD trabalha a relação língua-discurso-ideologia.

Pêcheux, *apud* Orlandi (2002), diz que não há discurso sem sujeito, não há sujeito sem ideologia. O indivíduo se constitui sujeito por exigência da ideologia. Acrescentando, não há discurso sem língua. É no discurso que se pode analisar a relação existente entre língua (ou o silenciamento desta língua) e ideologia a fim de compreender como a língua produz sentidos pelo sujeito e para o sujeito.

1.1.1 Ideologia, discurso e sentido

O discurso é o efeito dos sentidos, começaremos pela noção discursiva de sentido. O sentido é produzido no processo da interlocução, por isso deve ser captado das condições de produção do discurso, como contexto histórico-social. As palavras não possuem um sentido único, mas um dominante. Para a AD, a enunciação de uma mesma palavra, em condições diversas, pode gerar diversos efeitos de sentidos.

Outro ponto importante para o entendimento do sentido é a noção discursiva de ideologia. Diz Orlandi (2002), que a ideologia é o processo de constituição do sujeito e dos

sentidos, ou seja, ela interpela o sujeito para que se produza o que dizer. Ela enquadra o discurso do indivíduo em um conjunto de crenças cujo valor dependerá da posição de sua enunciação, bem como do contexto histórico e social.

O discurso é o lugar social de inscrição da enunciação do sujeito, que tem materialidade histórica e ideológica. Ideologia e discurso mantêm entre si uma associação, pois a primeira não se manifesta sem o segundo.,

O discurso, segundo Pêcheux, é a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando.

1.1.2 Sujeito discursivo

A ideologia é o processo de constituição do sujeito e dos sentidos, ou seja, ela intima o sujeito para que se produza o que dizer. E as palavras recebem seus sentidos de formações discursivas em suas relações, como efeito da determinação do interdiscurso (a memória discursiva). “A ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (ALTHUSSER, 2003, p. 98).

A noção discursiva de sujeito tem a ver com a ideologia e com os sentidos. O sujeito é sujeito à língua e à história, pois se ele não sofrer os efeitos do simbólico (da língua e da história), não produz sentido. Para Pêcheux, não há discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia. Assim, o discurso, como efeito de sentido entre interlocutores, está associado ao sujeito e à ideologia.

Outro ponto a destacar é o fato de que a subjetividade que entendemos como tal não

faz parte da AD. O sujeito discursivo é um lugar que ocupa para ser sujeito do que diz, na concepção foucaultiana. Neste caso, os sujeitos mudam de lugar conforme a posição que ocupam. Uma pessoa X no papel de graduando produz sentido como sujeito se falar inscrevendo as suas palavras na formação discursiva que o identifica como um graduando. Essa mesma pessoa no papel de professor, para se constituir sujeito do seu dizer, deve-se inserir na rede de formulações que caracterizam um professor – somente assim adquire identidade (ORLANDI, 2002).

O sujeito para a AD não é aquele que detém a propriedade consciente e intencional do seu discurso. O sujeito discursivo é determinado, ideologicamente, por formações discursivas que o precedem, dentro das quais se constituem as diferentes posições de sujeito, assim como os sentidos e seus efeitos. Ao construir o seu dizer, o sujeito incorpora alguns interditos, que provocam os esquecimentos enunciativo e ideológico. Ele é interpelado por outros discursos, mas acredita-se livre, consciente e autor de seus atos.

Enfim, o sujeito discursivo, segundo Pêcheux, é assujeitado pela ideologia e pelo inconsciente. Ele não domina totalmente o seu dizer, mas pensa ilusoriamente ser a fonte de sentido. Para Foucault, o sujeito não sofre as inferências da ideologia nem é afetado pelo inconsciente, mas mesmo assim não é autônomo, pois é perpassado pelas relações históricas e sociais do poder.

1.1.3 Silêncio e silenciamento

O silêncio

é o espaço diferencial que permite à linguagem significar (discretamente). No silêncio, o sentido se faz em movimento, a palavra segue seu curso, o sujeito cumpre a relação de sua identidade (e da sua diferença) (ORLANDI, 2002a, p. 161).

Para Orlandi (2002a), o *silêncio* não é aquilo que não foi dito intencionalmente. Não é sinônimo de implícito (pressuposto ou subentendido¹, exposto numa proposição, mas não expresso formalmente) nem significa pela ausência de palavras. Ele tem seus próprios modos de significar que independem das palavras. Estas são plenas de silêncio. Portanto, não se pode excluir o silêncio das palavras assim como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização. Consideramos a tradução do silêncio em palavras como uma relação parafrástica (Idem, p. 69).

A autora propõe para o *silêncio* que há nas palavras a função de fundador ou fundante, princípio de toda significação, frisando que ele não é o silêncio físico e sim, o discursivo. Como discursivo, ele produz efeito, significando por si mesmo. A partir desta reflexão, a linguagem se define como a *passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras* (p. 72), em um movimento produtor de sentidos.

Além do *silêncio fundante* ou fundador, há uma outra forma de silêncio que se caracteriza por ser um mecanismo que limita a condição de dizer: o *silenciamento* ou a *política do silêncio*. Orlandi (2002a) afirma que a política do silêncio *se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada* (p. 75).

O *silenciamento* compreende o *silêncio constitutivo* ou apagamento (que é o silenciamento propriamente dito) e o *silêncio local* (manifestação mais visível da política do silêncio, como a censura, por exemplo). Tais formas de *silenciamento* das vozes dos outros servem para entendermos como se processam as coerções ideológicas e repressoras na vivência e convivência das personagens sertanejas.

¹ Não-dito ou implícito, objeto de reflexão de Ducrot (1972), que o divide em duas formas, o pressuposto e o subentendido.

A seguir, abordaremos a teoria althusseriana que desvela os conceitos pertinentes às ações coercitivas impostas pelo coronelismo denunciado pelo magistral artífice da literatura regionalista brasileira, um dos imortais da ABL, o goiano Bernardo Élis.

1.2 A ideologia segundo Althusser

1.2.1 Contextualização

Louis Althusser nasceu em Birmandreis, Argélia, 19 de outubro de 1918 e faleceu em Paris, no dia 22 de outubro de 1990. Considerado um *pied-noir* (*pé-negro*) ou repatriado, por ser um francês que vivia na Argélia e que se repatriou na França depois de 1962, ano em que a Argélia se tornou independente. Filósofo marxista, desde 1948, época em que se filiou ao Partido Comunista Francês.

Reconhecido como um teórico das ideologias, em razão do ensaio de sua lavra *Idéologie et appareils idéologiques d'état* (Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado). Tal trabalho define ideologia que emerge da relação do marxismo com a psicanálise. A ideologia, segundo o filósofo, nasce dos conceitos do inconsciente (de Freud e Lacan, respectivamente), e abrange as estruturas e sistemas que permitem um conceito significativo do **eu**. Estas estruturas são inevitavelmente agentes de repressão, portanto, afirma Althusser, não há como escapar do jugo das ideologias.

1.2.2 O que é ideologia?

A ideologia, para Althusser, é descrita como uma relação imaginária, que se materializa em práticas sociais, reproduzindo as relações de produção vigentes. Na realização ideológica, a interpelação, o reconhecimento, a sujeição e os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), são quatro categorias básicas.

Em seu ensaio sobre a ideologia evidenciam-se o lugar da submissão espontânea, o seu funcionamento e suas consequências para o movimento social, sob o controle explícito dos aparelhos ideológicos e repressores do Estado.

A teoria althusseriana defende a ideia de que a organização social é rigidamente planejada, comandada e definida pelo Estado, de tal modo que não há nenhuma alternativa para o cidadão a não ser a resignação ante o Estado onipresente e absolutamente dominante.

Para Althusser, os aparelhos repressivos e ideológicos do Estado não se confundem. O repressivo emprega a força (coerção da violência ou da punição) e a ideologia é representada pelas vozes (coerções ideológicas) da família, da escola, da igreja, do judiciário, dos partidos políticos, dos sindicatos etc.

A função do aparelho repressivo do Estado consiste em garantir pela força (física ou não) as condições políticas das reproduções das relações de produção, que são em última instância relações de exploração. O AR (aparelho repressivo) contribui para sua própria reprodução, assegurando através do uso da repressão as condições políticas do exercício dos aparelhos ideológicos do Estado.

A ideologia é uma relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência. Para o filósofo, a ideologia interpela os indivíduos a serem sujeitos. Sem ideologia não há sujeito, apenas indivíduo.

Podemos concluir que através do Estado, a classe dominante monta um aparelho de coerção e de repressão social, que lhe permite exercer o poder sobre toda a sociedade, tornando-a submissa às regras políticas. O silenciamento, de que falaremos em nossa análise, é produto do poder coercitivo do Estado.

CAPÍTULO 2. O SILÊNCIO NA OBRA DE BERNARDO ÉLIS

2.1 A coerção moral no silenciamento das personagens

O *Moderno dicionário da língua portuguesa* (Michaelis, 2002), define moral como a parte da filosofia que trata dos atos humanos, dos bons costumes e dos deveres do homem em sociedade e perante os de sua classe. Ela apresenta um conjunto de preceitos ou regras para dirigir os atos humanos segundo a justiça e a equidade natural. É a moral responsável pela regulamentação das leis da honestidade e do pudor. Paulo Rónai (1965) diz que ela revela a disposição do espírito, que fornece energia para suportar as dificuldades, os perigos. A moral se equivale à ética e dela é objeto. De natureza relativa e transitória, a moral, segundo Anatole France (1844-1924), difere de país para país e de tempo para tempo. Segundo o autor, ela não permanece a mesma no período de dez anos (*apud* RÓNAI, 1965). Inclusive, Orlandi (2002) afirma que os sentidos migram ao longo do tempo, graças ao processo evolutivo das formações ideológicas:

Uma vez estancado um processo de sentidos, numa posição em sua relação com as formações discursivas, o sentido emigra (e se desloca) para qualquer outro objeto simbólico possível. Os objetos que os catalisam, chamam-nos a si, são, na maior parte das vezes, os mais “reprodutivos”, os mais “estereotipados” possível (ORLANDI, 2002, p. 127-8).

O silenciamento ou a política do silêncio impede o indivíduo de ser sujeito porque sofre a coerção ideológica da moral da época. É isso que se manifesta na constituição do comportamento das personagens de Bernardo Elis. São elas indivíduos ou sujeitos? Althusser (2003) diz que “a ideologia interpela o indivíduo enquanto sujeito” (p. 98).

No conto “Noite de São João”², do escritor goiano Bernardo Élis, as formações

² ÉLIS, Bernardo. “Noite de São João”, *Ermos e gerais*. In: *Obra reunida de Bernardo Elis*, Vol I. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1987, p.141-8. Todas as citações de contos do autor são desta edição e serão doravante dadas parenteticamente, por número de página. A fim de facilitar sua localização/identificação, entretanto, serão utilizadas, além das páginas, as iniciais EG para “Ermos e Gerais”, CD para “Caminho e Descaminhos” e VJ para “Veranico de Janeiro”.

discursivas devem ser vistas como a matriz dos sentidos, ou seja, espelham a formação ideológica de uma determinada classe social. São elas que determinam o que o sujeito pode dizer em dado lugar histórico-social. No caso de Jeremias, o espaço cultural em que vive lhe permite que assuma o discurso do momento histórico-cultural. Na verdade, ele é um indivíduo que é interpelado, pela ideologia, a ser sujeito. Assim ele significa: é um silêncio fundante que desenha seu comportamento em relação ao sexo oposto. Sua relação com Anica é fruto das referidas formações. Nesse conto, em meio a uma multidão eufórica e barulhenta, há uma pausa para o silêncio de Jeremias significar: “Recordava uma noite de São João há mais de trinta anos” (EG, p. 145). Nesse silêncio, a personagem faz uma embreagem no tempo e busca para o presente um passado amoroso idealizado: “Recordava uma noite de São João há mais de trinta anos” (EG, p. 145). Trata a enunciação do conflito de Jeremias em relação à sexualidade conforme se percebe no silêncio constitutivo da lembrança:

Lembrou-se, com um certo gozo dolorido, do desejo imperioso que ele tinha de declarar-lhe seu amor. De beijá-la. [...] Jeremias de noite arquitetava toda a cena: pegaria a mão dela, beijaria, depois diria: ‘Amo-te muito, Anica, com toda a força do meu ser’. [...] Amanhecia, porém, inexoravelmente e ele, durante o dia não encontrava momento oportuno. De noite, tornava a reconstituir a cena, retocando-a, para adió-la, no dia seguinte, e tornar a reconstituir minuciosamente à noite (EG, p. 146).

Para intensificar o silêncio, Anica, a suposta mulher amada, é tomada como objeto na enunciação: ela não fala, não age. Jeremias é quem a movimenta no mundo por ele idealizado. Assim, podemos dizer que o silêncio de Jeremias faz com que ele abandone os sonhos de amor e impeça Anica de experimentar a felicidade ao lado do homem que a supõe amar. Ainda quanto à questão moral, Jeremias, em silêncio, culpa a suposta amada por não lhe dar o amor que julga merecer. Jeremias, frente à suposta mulher amada, embrenha-se no espaço de outro silêncio, carregado de medo, o de que Anica esteja

ouvindo os pensamentos que revelem os sonhos de amor que nutre por ela: “– E se ela tivesse ouvido meu pensamento? Quem sabe ela ouviu minha velha declaração mofada e agora estivesse fingindo que dormia, muito de propósito?” (EG, p. 147).

De modo geral, a opção ou preferência pelo sexo oposto é um imperativo da sociedade que transparece nas formações discursivas. Aos que fogem à regra, resta-lhes o silêncio como subterfúgio da realidade. No caso de Jeremias, ele é silenciado, e esse silenciamento é até entendido como apagamento, pelos valores morais que emergem das formações ideológicas da época em que ocorre o fato e tenta silenciar-se em seu complexo por meio da fantasia amorosa com Anica. Pode-se dizer que ele, preso em seu silêncio e em seu isolamento, é incapaz de estabelecer uma relação de intimidade com Anica, o que seria uma condição essencial para que o casamento dos dois se realizasse. O apagamento promove a incapacidade de ele envolver-se em relações íntimas – relações que abrangem a amizade, o amor, as relações sexuais, a intimidade consigo mesmo e com a sua vida interior. Assim, instaura-se o silenciamento da personagem em nome da moral.

Uma modinha, acompanhada ao violão que cantavam lá dentro transportou, gradativamente, seu Jeremias para o mundo do silêncio:

Agora ele já não ouvia mais nada. Não percebia o padre, nem o homem do cachênê, nem mesmo a fogueira, porque de dentro de sua memória foi se levantando o fantasma da saudade, em cuja garupa ele montou” (EG, p. 145).

Esse silêncio, a princípio, é patrocinado pela saudade, pela nostalgia imaginária. Nesse mundo fantasioso feito de silêncio, e só nesse mundo, ele esboça a coragem necessária para defender Anica de perigos remotos tomados como iminentes para justificar-lhe a procrastinação: “De noite, tornava a reconstituir a cena, retocando-a, para adia-la, no dia seguinte, e tornar a reconstituir, minuciosamente, à noite” (EG, p. 146).

Livre do empecilho dos bandidos e do pai de Anica, Jeremias se esconde em outra fortaleza: Anica estaria gorda e desleixada: “Seu Jeremias teve um arrepio e se lembrou de Anica muito gorda, com a boca aberta e a dentadura ferozmente caída e também de seu fantasma juvenil” (p. 147-8). Por fim, Jeremias vinga-se de Anica, negando gentilezas à personagem cujo xale queimava na fogueira. Mais do que omissão de socorro, ele vibra com a idealização de outra possível cena: a da destruição da dentadura de Anica pela queimadura ou pela queda. Nesse estágio, ele se insere, segundo Orlandi (2000a), no silêncio fundante. Jeremias se cala para não deixar vestígios de sua ação. Aliás, no cigarro que fabrica, ele acaricia Anica no lambar a palha, em seguida, toma o cigarro como metáfora do xale de Anica e deixa em suspense se acelerará ou não a chama iniciada na fogueira. “Tirou um taco de fumo do bolso, picou-o caprichosamente e sumiu-se entre os dançadores da sala, lambendo a mortalha de palha: ia à cozinha arranjar um cafezinho para fazer boca de pito” (p. 148).

De acordo com Orlandi (2000),

pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as “fissuras” que nos mostram efeitos do silêncio. O Outro está presente mas no discurso, de modo ambíguo (presente e ausente). E os modos de existência (presença) das personagens do discurso são significativas (p. 50).

Em “A mulher que comeu o amante”, o autor pinta um silêncio na natureza como recurso literário para a arquitetura do mistério que pretende trabalhar. A região é inóspita. O rio, na sua ignorância geográfica, parece não se preocupar em atingir seu destino. Na sua mansidão, ele se preocupa com o que carrega, paz, lenda, segredos e piranhas famintas. Os poucos sons sugeridos são de elementos fixos da natureza como as serras que roncavam e as encruzilhadas do saci:

Quando ventava forte mesmo, a serra pegava a roncar, a urrar soturnamente feito sucuris, feito feras (EG, p. 74). [...] Aliás, nos ermos brasileiríssimos, onde o saci ainda brinca de noite nas encruzilhadas, há muita gente que não come sal. Januário, por exemplo (EG, p. 76).

Os elementos animados da narrativa ou foram apresentados sem menção ao som característico que produzem, como é o caso do saci sem os famosos silvos, ou foram selecionados de modo a sugerirem a parca exploração da sinestesia da audição. A serra urrava como sucuris. Como é sabido, a serpente não urra: o silêncio e a agilidade são os mecanismos básicos de seu ataque. Quando as feras urram o fazem de modo solitário e contido. A comparação exposta se dá mais em função do medo causado pelo barulho da serra do que pelo barulho que os elementos produzem. A natureza é rica de animais que necessitam do silêncio para a sobrevivência. Um caso à parte são os caititus que atritam os dentes ameaçadores e barulhentos: “No mais, era só armar mundéu para pegar quantos caititus, quantas pacas, quantos bichos quisesse” (EG, p. 74). Na água, são encontrados outros elementos da natureza como peixes e piranhas e sugerido o silêncio das profundezas uma vez que os sons produzidos dificilmente repercutem: “Na frente da casa [...], bastava descer uma rampa e jogar o anzol nágua para ter peixe até dizer chega” (EG, p. 74). As expressões “quantos quisesse” e “até dizer chega” indicam o predomínio dos elementos aquáticos e intensificam o silêncio no conto.

Como bom articulista, o narrador liga, pela voracidade, em forma de triângulo, a floresta, representada pelo caititu, o ambiente doméstico por Camélia e o aquático pelas piranhas. O silêncio se transforma em armas para que o desejo voraz de Camélia se satisfaça e, o topo do triângulo, a mulher, por tabela, devora, numa ânsia antropofágica, o marido contido nas piranhas. “Quando estavam comendo os peixes assados no borralho, ela alegre ponderou que nunca houvera comido piranha tão gostosa: – A mó que tão inté sargada, Izé!” (EG, p. 77-8).

Entre os tipos humanos descritos, o silêncio de Januário e Camélia fundamenta-se na diferença de idade, na avareza de Januário e na incompatibilidade de gênios: “Ele deixou a velha, sua mulher, em Xiquexique e fugiu com uma mocinha quase menina” (EG, p. 74). O silêncio de Izé no final do conto se deu em função do medo:

O primo sentiu aquele calafrio e riu amarelo, só com o beijo de cima. Ficou banzando: – e se daí a alguns dias a prima resolvesse comer piranha salgada novamente, quem será que ia pro poço? (EG, p. 78).

A narrativa é cravada de silêncio. O narrador o busca numa natureza distante, deserta e incerta. Nessa natureza, os elementos vivos se embrenham nas matas, enclausuram-se no rancho ou imergem-se no rio. O saci e o vento passeiam e este faz as serras gemerem enquanto aquele se apresenta silente e comportado, embora feliz. A descrição do cenário apresenta o olhar do narrador para vários ângulos. Como quem manuseia uma câmera, ele descreve um mundo a sua volta, abaixo do solo, no solo, nos altos das serras. A exemplo de quem sofre uma vertigem, trata alguns elementos com caminhos ou localizações incertas e flexíveis. Embora apresente seres vivos na ocupação de todos os espaços possíveis, evita a povoação aérea com os pássaros na maior parte da narrativa em busca de um silêncio mais expressivo. Os pássaros-pretos no pindaibal do brejo, nas duas últimas linhas do conto, única referência ornitológica do narrador. Podem se ligar, segundo Chevalier (2002, p. 688), à libertação da alma de Januário dos pesos humanos, quiçá dos muitos silêncios obrigatórios que escondiam suas falhas como criatura humana: “Perto, no pindaibal do brejo, os pássaros-pretos estavam naquela alegria bonita, cantando” (EG, p. 78).

Além disso, a análise do conto “A mulher que comeu o amante” faz aparecer o conceito de dialogia porque quando se pensa o sujeito em relação ao silêncio, o Outro se manifesta (dialogicamente – é o diálogo mantido com o outro que abre as fissuras do

silêncio do sujeito). No conto em questão, temos três sujeitos que passam a significar de acordo com as formas do silêncio, quando um abre as fissuras do silenciamento do Outro.

No conto, há o silêncio resultante da aquiescência de Januário em relação ao interesse da companheira pelo primo, Izé da Catirina. Como diz o narrador: “Januário pediu explicação: – apois se é pra móde a muié ocê num carece de xujá sua arma. Eu seio que ocês tão viveno junto e não incomodo ocês” (EG, p. 76). O desinteresse de Januário pelo sexo tem fundamentação na idade avançada da personagem: “O velho também já não dava conta do recado. Só faltava pedir ao novato que tomasse conta daquela diaba vampiresca.” (EG, p. 76). Januário teve grandes aventuras amorosas. Isso ocasionou o abandono da família pela aventura de viver com uma mulher mais jovem: “Ele deixou a velha, sua mulher, em Xiquexique e fugiu com uma mocinha quase menina.” (EG, p. 74). Fora dos padrões morais do tempo da narração, sua formação discursiva lhe permite perceber o relacionamento da amásia com o visitante, mas silencia-se. Quanto a Camélia e Izé, há o silêncio da cumplicidade, quando planejam e assassinam Januário, abrindo espaço para a realização de seus desejos passionais:

Mas ele já se viciara com a justiça. Precisava achar uma desculpa, um pé qualquer para justificar seu crime e começou a nutrir um ódio feroz pelo velho. Foi Camélia que propôs um dia: – Bamo matá o cujo? (EG, p. 76).

Há ainda no conto o silenciamento pelo processo coercitivo repressor que provoca o medo de José ao assistir à satisfação de Camélia na cena, que beira à antropofagia. Eles devoram piranhas recheadas e temperadas com as partes do velho amante assassinado: “Quando estavam comendo os peixes assados no borrarho, ela alegre ponderou que nunca houvera comido piranha tão gostosa: – A mó que tão inté sargada, Izé!” (EG, p. 77-8). O medo de Izé promove um outro silêncio moral: o da covardia. Ele foge antes que a prima manifeste outro desejo de comer piranha salgada novamente, pois se vê na mesma

condição do amante indiretamente devorado por eles: “O primo sentiu aquele calafrio e riu amarelo, só com o beijo de cima. Ficou banzando: – e se daí a alguns dias a prima resolvesse comer piranha salgada novamente, quem será que ia pro poço?” (EG, p. 78). Se “mais vale um covarde vivo do que um herói morto”, como enuncia o sábio dito popular, a fuga de Izé é bem oportuna, pois “a figura da piranha significa a transposição imaginária de um perigo potencial em um perigo estatístico real” (CHEVALIER, 1982).

No conto “Missa de primeiro de ano”, do livro *Caminhos e Descaminhos*, a enunciação se faz na exploração do medo metafísico, “Ao entrar na igreja para receber esmolas dos fiéis, o irmão leigo sentiu no rosto o bafo de um medo áspero que subia do povo” (CD, p. 26). A paz e a tranquilidade voltam aos ânimos das pessoas quando o padre se enche de energia e, num tom firme e enérgico, dirige-se aos fiéis. “O padre reiniciou seus gestos sagrados, proferindo palavras num tom reto e firme, com o rosto cheio de energia e coragem” (CD, p. 28). O irmão leigo dissipa sua timidez ao apresentar um bonito arranjo ao piano. “Aí notaram que alguém tocava o harmônio. Executavam uma área tão simples e [...] conhecida demais, vinda do harmônio, por trás do qual se via a testa alta e parte da face terrosa e cavada do irmão leigo” (CD, p. 28-9). Nota-se no conto a dicotomia silêncio-paz *versus* barulho-turbulência e uma evolução da insegurança para o equilíbrio emocional com a consciência, dissipando o medo e restaurando a paz e a serenidade entre as pessoas.

O silêncio que se instaura na igreja é fruto da ação dos aparelhos ideológicos de Estado que usam os signos do medo, do pecado e da insegurança para coagir os fiéis. O irmão leigo é tímido e, por isso mesmo não começara a viver. Porque não vivera para si, interessa-lhe viver para os outros. O quadro de terror enxergado nos fiéis pode ser cena criada na janela de seus olhos por causa de sua insegurança:

O povo já não gostava de dar dinheiro e o irmão leigo não ajudava: era tímido, magro, transparente. Teve raiva de pedir esmolas. Arrependeu-se de ter entrado no templo, mas não podia retirar-se; tinha que prosseguir ‘– Por que não iniciara uma vida mais útil, mais humana, menos vazia!’ Primeiro de ano é trágico para quem ainda não teve coragem de começar a viver (CD, p. 26).

Há, no início do conto “O papagaio”, a constituição de estratégias coercitivas ideológicas no sentido de promover o processo de extorsão. Dentre as crianças que recebem agrados por entregarem o louro a sua dona, uma sofre variação de caráter, Bebé, filho do defunteiro. Ele depende do silêncio sobre o paradeiro do louro para lucrar com a entrega do animalzinho. Os agrados iniciais, oferecidos às crianças, aos poucos, são individualizados em prol de Bebé. “O Bebé, filho do defunteiro, descobriu isso e, quando estava carecendo duns ovos assim para fazer uma fritada, esperava Sinhana sair para a fonte e furtava o papagaio” (EG, p. 165). As fugas naturais do papagaio progridem para sequestros momentâneos e estes, para uma certa dose de terror:

– Parece que eu vi um papagaio falano lá pras bandas do Taquari, Sinhana, – vinha informar Bebé, muito sem-vergonha, para aumentar o tormento de Sinhana, pois pras bandas do Taquari morava o sargento, inimigo número um do louro (EG, p. 165).

À medida que se instaura a permanência cotidiana das fugas coercitivas do papagaio, a cobiça de Bebé, sujeito da coerção, cresce em quantidade e em qualidade: “De tarde, lá vinha Bebé com o louro no dedo, entregá-lo para Sinhana e receber o dinheiro, pois esses agrados de bobagem ele não aceitava mais” (EG, p. 165). De pé-de-moleque a ovos; de ovos a dinheiro; de dinheiro ao direito de entrar no quintal e pegar o que quiser. Quanto maior a dificuldade fictícia de capturar o louro, maior a exigência de Bebé à lavadeira que lhe agradece com recompensas cada vez mais generosas. Em função do amor que sente pelo papagaio e de seu “querer bem” pelo menino, a lavadeira sempre lhe dá agrados, dinheiro, privilégios. O assujeitamento de Sinhana é constituído pela sua pouca visão de mundo porque ideologicamente jamais desconfiaria de qualquer pessoa do seu

convívio. Ela representa um silêncio fundante no sentido de significar a personificação da inocência no referido conto. O silêncio, então, é o que basta para que esse processo se perpetue: “Sinhana não desconfiava de nada. Tinha um querer bem danado com o moleque e permitia que ele – e somente ele, hein! – entrasse no quintal dela” (EG, p. 165).

No assujeitamento de Sinhana há marcas das formas do silêncio que se materializam em desgaste financeiro, social, ingratidão do louro e culpa sua. Com os constantes desaparecimentos, o animalzinho se torna dispendioso para sua ama, pois, a cada encontro, ele lhe custa mais dinheiro, desequilíbrio psicológico, invasão de privacidade. Alguns vizinhos se sentem incomodados com os constantes pedidos de informação de Sinhana a respeito do sumiço do papagaio e reagem contra esse incômodo diário. “– Vi não, Sinhana. Tenho tempo de vê nenhuns papagaio nada” (EG, p. 165). As supostas fugas do louro, acrescidas da sua alteração de humor, são tomadas pela ama como ingratidão. O papagaio já não lhe corresponde a amizade, os carinhos, as brincadeiras: “Por último, porém, ele vinha ficando tristonho, sizudamente ajuizado. Já não fazia aquela algazarra brejeira de menino sem propósito” (EG, p. 164). Todos esses complexos influenciam Sinhana na indiferença em relação ao sumiço do animalzinho, abandonando-o à própria sorte. É nessa ausência que se fundamenta o silêncio de Sinhana: a vergonha de ter sido abandonada, como informa o narrador: “Sinhana teve vergonha de contar a fuga da ave: – eu mesmo sortei o bichinho. Coitado, tava tão jururu. Esses bicho a gente num é de prendê” (EG, p. 166). Na verdade, da partida do animal, ela é apenas cúmplice e se culpa por isso. Lançada a primeira afirmação de mentira vingativa, Sinhana perde o direito de contar com o consolo das amigas. Ela não pode desdizer o outro dito e, para curar a ferida da mentira, é melhor contar com a injeção do remorso e sepultar no silêncio a verdade sobre a fuga do papagaio:

Sinhana vivera aqueles casos intensamente, de uma maneira atroz. Já sentia um remorso profundo em haver soltado o louro, pois assim ela o cria, tal era sua cumplicidade na fuga. Entretanto, ao contrário, de maneira nenhuma havia livrado o bichinho e devia esclarecer isso às amigas. Mas agora, já era tarde. Desdizer-se seria feio e todas a tomariam por mentirosa. O melhor era despedir-se e sair arrasada de remorsos (EG, p. 167).

No conto “Um assassinato por tabela”, é o adultério que constitui o silêncio no conto. Benício silencia-se para não constatar a verdade sobre o romance da esposa com Ramiro. Noutro momento, silencia-se sobre a autoria do crime outorgado à Fulô pelo método da coerção. Na enunciação do crime passional, Benício “tortura” a amásia, silenciando-a com a intimidação, com a imposição e enfatizando a cena do crime com sua defesa a fim de que a assassina sofra com o sentimento da culpa. Conforme definição do dicionário (Michaelis, 2002), na função adjetiva, entre outros sentidos, a moral é “a teologia que se ocupa dos casos da consciência”.

O silêncio de Benício acerca da traição da companheira demonstra o seu assujeitamento aos mecanismos ideológicos que regem a moral da sociedade em geral. Ele finge ignorar o interesse dos amantes. Dissimulado, despista os comentários alheios. De modo irônico, mostra-se temente a Deus e dramatiza uma piedade ao rival. O silêncio sobre a autoria do crime se apresenta como autodefesa. Enquanto narra o episódio, Benício considera a ação em duas fases: a do mandante e a do executor. De fato, em defesa da honra, não só comete o crime de encomendar a morte de Ramiro, mas também o de coagir a esposa a executá-lo com requinte de crueldade. Ao silenciar-se ironicamente sobre a autoria do crime, tendo a esposa como narratária, Benício exerce uma espécie de tortura psicológica a fim de punir-la pelo adultério.

Se de um lado o silêncio de Benício se faz pela crueldade, pela vingança, pelo medo de perder a companheira, por outro, há o silêncio da esposa que se justifica pela

culpa e pelo medo. Assim como Benício, ela também encomendara um crime, a morte do próprio esposo só para fugir com o amante, roubando-o: “– Tá, Ramiro, leva os cobre, – disse a mulher, não suportando mais o mutismo” (EG, p. 93). Num primeiro momento, o silêncio físico é necessário para a execução do plano do assassinato. Coagida a sangrar o amante, Fulô não tem a coragem dos heróis para enfrentar as ameaças de Benício. Em função disso, ela sofre as punições do esposo, a dor de ter se tornado assassina do amante e o medo de perder a própria vida.

O silêncio também se faz na cumplicidade dos companheiros de Benício, seus narratários: “Houve um silêncio adulator. O fogo punha tinta macabra nos rostos magros dos homens” (EG, p. 90). Eles são portadores de inteligência suficiente para compreender que Benício é o criminoso. O machismo, a fama de riqueza e o parentesco dão credibilidade à narração de Benício.

O narrador inicia o conto “Pelo sim, pelo não” por sua conduta moral acerca da sexualidade, respeitando às normas da época. Com esse anúncio, ele deixa em silêncio a crítica que faz ao comportamento dos jovens que trocam o namoro pelo amasiamento:

Hoje é vergonha dizer, mas naquele tempo, não: embora entrado já nos meus dezoito anos bem socados e nutridos, lhe conto, meu irmão, [...] me casei virgem, de mulher, bem entendido! Padecia, mas suportava (CD, p. 59-60).

Ainda em respeito ao padrão moral, ele fala de seu interesse pela sobrinha do patrão. Antes, porém, preserva a integridade da referente, silenciando-se sobre possíveis detalhes desse relacionamento. Esse silêncio é garantido pelo relato da condição da mulher hoje e o modo que ele conduz essa relação:

A valença era que por esse tempo andava pela fazenda, passeando ou não sei o quê, uma sobrinha do patrão, pedaço de moça bonita, que hoje é senhora casada e mãe de muito filho importantão, mas que eu conto porque não falo por malícia, nem com safadeza; minha história é contada do fundo do coração, com o respeito de minha lealdade (CD, p. 59).

O relacionamento amoroso dos jovens só se passa no cenário mental do jovem, alimentado pelos sonhos, no mais profundo dos silêncios. Os princípios morais que movem o narrador são tão rígidos que, mesmo no espaço ultra-secreto que lhe serve de cenário, seu pensamento vadio é pudico. Ele se transforma na imagem de uma borboleta. Essa borboleta preserva a imagem da amada e não pousa em nada. Assim, ela continua imaculada. Ao associá-la com a natureza, o narrador tem o cuidado de selecionar os elementos relacionados com a pureza, com a beleza e com o prazer: rio, areia, flor, perfume e sol. Coerente com o recato feminino, comportamento moral valorizado à época, em momento algum, a moça não se oferece nem ele a toca ainda que em pensamento. Mergulhada nas águas, o narrador procura subterfúgios para escondê-la até mesmo de seus pensamentos, imagina-a em figuras como a do sol, da aranha, do limo. Admitindo-a como mulher, associa-a à mãe-d'água. Todo esse mecanismo foi empregado para sublimar a imagem de uma mulher que foi amada no silêncio de um coração recatado e que, por isso mesmo, deu forças ao homem para domar, dentro dos princípios morais, os arroubos da paixão aos dezoito anos, como confirma o trecho a seguir:

Nisso, que volto a vista para as águas turvas do ribeirão, mesmo ali no remanso do poço cavado entre pedras, u'a mancha de sol, seria? me chamou a atenção. Mas será que era sol? Imitava antes um bicho horroroso, aranha imensa talvez de muitas e muitas pernas! Ou era limo verde das águas mansas? Ou cabeleira! Ah, isso sim: mais parecia cabeça de mulher vista de costas [...] seria a mãe d'água? (CD, p. 61-2)

Enquanto se prepara para o almoço, o narrador experimenta o silêncio da interrupção, da impossibilidade. É que, às vezes, o vento não sopra a seu favor e as frases enunciadas pelas pessoas na casa do patrão não chegam a seus ouvidos. É um silêncio produzido pela falha no canal de comunicação e independente de qualquer interesse. Esse silêncio é um recurso literário para expressar a impossibilidade de realização do desejo do narrador em namorar a parenta do padrinho. É a ilustração de um caso de amor impossível

por causa da diferença das classes sociais. Isso significa que até poderia existir o interesse da moça por ele, mas forças superiores às vontades dos jovens cortam essa possibilidade:

O silêncio caía imenso sobre o lugar. Longe, lá para os lados da fazenda, vozes chamando, pedaços de frases, um pilão socando, latidos de cachorros, cacarejos de galinhas, ‘Maria, ocê...’ que o resto o vento sacudia para longe; de novo o silêncio mais silencioso desse mundão de meu Deus (CD, p. 61).

O conto “Uma certa porta” apresenta arranjos variados na produção do silêncio e, logo de início, apresenta-o na linguagem com a descrição de uma cena barulhenta. Esse barulho se dá, além da movimentação dos animais, pela presença de verbos dinâmicos como “corcoveia”, “sacode”, “vou”, “estrepo”, “agarro”. O sinal dessa movimentação se estende a substantivos com derivação regressiva de alguns verbos como “pulo”, “relincho”, “pincho”. Este é o parágrafo inicial do conto:

Entre um pulo e um coice, eriçando a crina, o cavalo corcoveia, mete a cabeça entre as patas, sacode os freios, um relincho e outro pincho, eis que vou às nuvens e a sela me foge, refoge o estribo e me estrepo e me atrepo, me agarro no vento: embaixo são pedras e patas e pedras e pontas de puas (CD, p. 76).

Há também, além da imagem e dos movimentos, o barulho rítmico na organização do texto como a aliteração de fonemas /k/ “coice”, “crina”, “cavalo”, “corcoveia”, “cabeça”, “sacode”; /p/ “pedras”, “patas”, “pontas” e “puas” e as rimas de “foge”, “refoge”, “estrepo” e “atrepo”. A figura escolhida é a do cavalo e a ação, o rito do sexo. Nesse rito se envolve o narrador. Nessa cena, ele silencia seus desejos eróticos a ponto de perder a noção de onde se encontra: “Adonde será que estou? Na minha cama, na minha casa? Onde a porta?” (CD, p. 76). Esse silêncio se dá pela educação repressora e contraditória que recebera do pai:

Dei um tranco, mas do fundo de minha mais tenra infância surgiu um homem de colete, com uma cruz e um chicote na mão, rosto chispando censura e seus olhos cresceram e por mais que eu tapasse o rosto, seus olhos me devassavam (CD, p. 85).

A intercalação da história do amor que o narrador sente por Luci é outro elemento silenciador do texto. Entre um e outro fato, ele pormenoriza a descrição dos conteúdos novos da narração. É como se estivesse no auge da cena de amor e fosse pego de súbito pelo pai:

Meu coração esperava que ela ainda se voltasse e dissesse as coisas para o que não tivera coragem, nem oportunidade. – VENHA LOGO, LUCI, – gritava a velha, cujo vulto era a figura de meu pai segurando numa das mãos a cruz e na outra o seu grande e rutilante chicote de muitas pontas (CD, p. 85).

De outra feita, ele parece querer economizar o relato para que a imagem da amada fique por mais tempo em sua memória, único cenário real de sua aventura:

Mas será que ela disse mesmo que o marido TALVEZ chegasse? Seria essa a frase? Ah, como a sogra gritava, como eu me sentia atemorizado por tudo. Sempre a minha eterna e intolerável emotividade. – Veja aqui o que tenho nas mãos, – me segredava o gordo Irineu Batista, reservista de primeira categoria do glorioso exército nacional (CD, p. 87).

Até um surto de lealdade surge como elemento alongador da narrativa. Adicionado a tantos outros recursos, o narrador lança a sugestão de que a consumação do adultério tornar-se-ia impossível em respeito a Leopoldo, a sua esposa, a seus filhos e, principalmente, a seu pai: “Afinal de contas, talvez até fosse melhor aqueles homens ali me atrapalhando. Vamos que eu me aventurasse, que Luci me recebesse. Na verdade, Leopoldo era meu amigo, a sogra de Luci, amicíssima de minha mulher...” (CD, p. 90).

O silêncio do conto gira em torno da insegurança do narrador. Vítima de uma educação castrante, ele se torna o fiel de uma balança a pesar os valores morais aprendidos com o pai e os costumes masculinos atuais, ou seja, o culto ao machismo, à prática sexual como objeto de auto-afirmação masculina – em outras palavras, entre os valores morais e seus instintos masculinos, seu desejo de prazer. Como elemento mediador dos dois extremos, ele se posiciona como criatura humana correta como o desejo do pai. Há, porém, a contaminação de seus princípios com os da sociedade repressora e ele tenta se auto-

afirmar nesse quesito inclusive com posição mais definida do que a dos companheiros, num jogo do ser e do querer. Acontece que ele quer de mentira. Para suscitar o desejo por Luci, utiliza-se o narrador de artifícios como a cena dos equinos na imensidão da noite, a descrição das sombras do quarto vizinho, o recitar dos versos de Garcia Lorca, do romance à casa infiel. Esses artifícios responsáveis pelo enredo do conto, acrescidos das técnicas da narrativa denunciam a frustração do romance. Logo de início, o protagonista enuncia que moravam, talvez quando solteiros, numa mesma cidade do interior: “Ali ao lado cochilava seus seios sem homem aquela bela mulher que eu conhecia da cidade em que eu morava e também ela” (CD, p. 77). Estavam na mesma cidade, na mesma pensão há alguns dias ela à espera do marido, ele, da passagem no rio e moravam na mesma cidade, Goiânia, vizinho, inclusive, da sogra de Luci. Desde a cidade do interior, ele tem notícia da infidelidade da pretendida e o súbito interesse por Luci só aparece no último dia da estada na pensão. Se não der para acontecer, a culpa deixa de ser do narrador para ser do tempo exíguo: “Bela mulher de indomável vulva, de quem, se dizia, outros homens provaram e gostaram e saíram contando pelas esquinas da cidade tão pequena quão bisbilhoteira” (CD, p. 77). Todo esse leque de possibilidades evidencia que seu desejo por Luci é artificial e o é pelo incrível jogo psicológico contraditório entre o caráter que tem e o caráter que a sociedade exige que se tenha – problema agravado por seu temperamento, pelo seu modo peculiar de reagir aos estímulos emotivos. Nessa insegurança ele se coloca, em sonho, nas mãos do pai já domado pelo outro lado da vida e se comporta como criança mimada indefesa: “– Deve rezar, – dizia meu pai cheio de carinho. Você não reza por simples respeito humano. Você tem respeito humano demais... Que riam, que riam!” (CD, p. 91).

Em “Veranico de Janeiro”, o silêncio trabalhado em Liduvino sofre transformações no decorrer do conto. A princípio, ele é fruto do respeito que a personagem tem pelos

mortos. Afinal, ele faz o trabalho voluntário de assistir os doentes terminais, rezando para que lhes diminuam os sofrimentos na hora da morte. “Liduvino, porém, olhava quieto e sisudo, como se de fato o finado estivesse presente e fosse defunto de muito preceito” (VJ, p. 4). Em seguida, esse silêncio se transforma em censura em relação a Zé Roxinho. Sem princípios, ele entra em caçoada em relação ao barulho do carro, mesmo supondo que ele seja carro de defunto. “No fundo, ele desaprovava aquela falta de respeito do baiano” (VJ, p. 4). Em monólogo, a personagem apresenta o silêncio investigativo sobre o possível morto. No fundo, ele se ofende com a possibilidade de ter morrido alguém e os responsáveis pelo defunto não o terem chamado para assisti-lo. É questão de vaidade. “– ... num tinha ninguém desta vida passando male presses lados... – continuava monologando aflitivamente Liduvino” (VJ, p. 5). Apesar do interesse de Liduvino por ajudar os moribundos, a certa altura do conto, ele apresenta o silêncio da omissão em nome da repressão social. Ele se propõe encontrar alguém para cuidar do doente, mas se oculta no escudo do estado civil. Nesse estágio, a personagem sugere que a execução de trabalhos contínuos deve sempre ficar a cargo da mulher e é a uma mulher que ele tenta entregar o doente para ser cuidado:

– Home, nós temos de achar um cristão que pode tomar conta do dito-cujo-supra. E é em antes do sol entrar. Como falou, passou a conversar consigo mesmo, a cara compungida, pois era sujeito dozento de todos os sofredores: – ... eu, se a gente não fosse solteiro, levava o homem para minha casa... (VJ, p. 7).

Na hora final de Isidoro, Liduvino apresenta o silêncio da conveniência, o silêncio fundante, procrastinando o anúncio da morte do cristão para se beneficiar com os folguedos da festa do congo. Afinal, a divisão do tempo do beato entre as festas, as rezas e os cuidados com o doente torna-se uma constante:

Liduvino ergueu-se, benzeu-se, espevitou a candeia entre dois bocejos e alumiou a cara de Isidoro. Quietos, quietos. O rabequista tomou da mão dele, ergueu o braço e o braço tornou a cair flácido e largado. Por via das dúvidas, pensou consigo Liduvino, vou primeiro no ensaio e, adepois que voltar, se o bicho tiver mesmo amarelado os pés, aí a gente participa Dona Chiquinha. [...] Sorrateiramente, Liduvino destramelou a porta da rua e saiu (VJ, p. 36).

Na substituição do “eu” pelo “a gente”, o sujeito se silencia em meio a um coletivo, isto é, mistura-se a um grupo neutro de elementos e aí assume a posição de uma não-pessoa, portanto, sem o peso da responsabilidade pela enunciação. Nessa proteção, Liduvino silencia sua incoerência de transferir para outrem a obrigação que tanto defende, a de cuidar do doente. Talvez, dado a seu compromisso social, ele se trai na enunciação, denunciando-se como sujeito que pretende esconder entre os vários integrantes do coletivo ao empregar o pronome possessivo “minha”. Esse vacilo coloca Liduvino no grupo de pessoas que, às vezes falham na prática da caridade, mas que se omitem jamais: “se a gente não fosse solteiro, levava o homem para minha casa...” (VJ, p. 7).

Na narração de Zé Roxinho, esse sujeito coletivo pode não ter a função de silenciar a personagem, escondendo-a, pois só o que existe pode ser silenciado. No plano social, Zé Roxinho parece não existir ou não reconhecer a existência do outro, o que o coloca na posição natural de silenciado ou de silenciador. Não é de se esperar da personagem caridade que lhe custe sacrifício, pois ela é incapaz até mesmo de silenciar-se, e isso não lhe custa tempo nem dinheiro, em respeito a um possível morto. “– O xém, a mó que é carro de defunto! – proferiu o baiano Zé Roxinho entremeio uma gaitada, na porta da vendola” (VJ, p. 4). A considerar o comportamento insensível de Zé Roxinho, aventa-se a hipótese do emprego de o “a gente” do baiano “– A gente não tem é cômodo adonde ponhar o desinfeliz...” (VJ, p. 7) ser arremedo do sujeito empregado na enunciação de Liduvino. Ele o utiliza para silenciar a mensagem: “Não é você que quer fazer a caridade? Faça-a com seu chapéu!” De Zé Roxinho nada mais se pode esperar do que desprezo e desrespeito para seus semelhantes. Aliás, a considerar esse artifício como silenciador da enunciação desaforada, Liduvino pode se sentir envaidecido por ter contado com a consideração daquele que por nada e por ninguém demonstra respeito.

Em “E se a gente matasse o doente?” (VJ, p. 32), Chiquinha, a exemplo de Liduvino, tenta silenciar-se como sujeito. A razão desse silenciamento, porém, é a precaução. Ela teme infringir a lei dos homens e a lei de Deus ou despertar a fúria da sociedade:

As mãos de Chiquinha endureceram, ela se representou metida na cadeia, espancada pelos soldados, enforcada que nem o doente, os demônios lhe metendo estanho derretido goela abaixo. O pessoal em peso da cidade apontando o dedo para ela: criminosa criminosa criminosa (VJ, p. 33).

Todo esse temor de Chiquinha se fundamenta no complexo de autopunição da personagem. Esse complexo é fruto do nada social a que é relegada por causa de sua conduta moral:

O carro gaguejou sua ronqueira até a porta do rancho de Chiquinha do Amaro, que ali morava mais duas filhas. Uma delas era maior, fora tirada de casa por João Brandão e hoje fazia a vida mesmo em casa da mãe; a outra tinha uns catorze anos, era amiga e possuía um filho engatinhando (VJ, p. 17).

Quando alguém lhe dirige uma menção honrosa, o faz com o intuito de silenciá-la quanto a um possível esquivamento ao pedido de que cuide de um doente que ela nem mesmo conhece. “Daí Liduvino passou à apresentação, expondo ao carreiro sumariamente a crônica de comadre Chiquinha, o coração mais bondoso da cidade, mulher muito dozeira, que seria capaz de devolver a saúde pro pobre do Isidoro” (VJ, p. 18).

A substituição da pessoa pela não-pessoa no conto desempenha papel relevante na apresentação das três personagens. O recurso se torna mais interessante ao conservar um mesmo sujeito para silenciar termos diferentes, ora o próprio sujeito, ora a mensagem que esse sujeito desejaria anunciar. Assim, além do plano linguístico, essa substituição se torna fundamental para a caracterização moral das personagens e a constatação do prestígio social que elas adquirem. No geral, esse “a gente” é tão forte a ponto não só de esconder o pretenso enunciado, mas, inclusive, de banir o sujeito da sociedade como acontece com Zé

Roxinho porque ele não a respeita e com a Chiquinha porque não é pela sociedade respeitada.

Para caracterizar o Capitão Benedito, toma-se como referência a palavra “poleiro”. “Ainda naquela manhã, estando ele no seu poleiro” (VJ, p. 10). Com o termo, o narrador leva a personagem à categoria de papagaio, arara ou maritaca já que lhe incumbe a tarefa de falar. As aves alegres, verdes e falantes podem ter a função de escudo a silenciar a presença dos agourentos, vorazes e oportunistas urubus que, afinal, representam bem o Capitão Benedito. Diferente das aves que metaforiza, ele não apenas repete o que aprende, mas bisbilhoteia e descobre tudo o que está a seu redor, principalmente o que lhe serve de proveito, geralmente, assuntos financeiros que lhe possam oferecer vantagem. No diálogo com a criança, finge mostrar seu interesse pelo bem-estar das pessoas apenas para fisgar a atenção do seu enunciatário a fim de o trapacear. A princípio, no dito elogio à égua que serve de veículo à criança, o capitão silencia o discurso da proposta de apoderar-se do animal a título de pagamento de parte da dívida do pai. “Capitão Benedito elogiava a égua e o poldrinho, perguntava a idade da cria que achava desenvolvida e de bom sangue” (VJ, p. 11).

A educação que recebera do pai, a idade do Capitão Benedito bem como sua patente tornam-se instrumentos fundamentais para que o Capitão não só silencie, mas também imobilize a criança. “Diante, porém, do que está falando o capitão, que é homem de patente, homem de respeito e de posição, o roceirinho fica meio embatucado. Quer calar, quer falar, quer tocar a égua, mas capitão insiste na cobrança” (VJ, p. 11). Nesse estágio de prisão psicológica, Capitão Benedito passa a sofrer o mal da audição seletiva. Assim, fisga no ar os sons que lhe interessam e se ensurdece para os enunciados a seu desfavor. “– Uai, Seu Capitão, pai a mó que já pagou isso num é d’hoje... – arrisca o bichinho. Nesse auto, Benedito não ouvia bem, por velhaco: – Quê qui é, meu filho? Ele é-

vem pagar que dia?” (VJ, p. 11). Em se tratando de desvantagem financeira, Capitão Benedito marca presença tão forte que, além de silenciado e imobilizado, o roceirinho é “persuadido” a desdizer, ou seja, criar um enunciado para desfazer, apagar, anular o pouco dito. “Era melhor não afirmar nada, nem repetir o que já dissera: – Apois tô inorando disparate que nhô pai inda num pagô, Seu Capitão” (VJ, p. 11). A criança é de tal modo assediada pelo Capitão Benedito que agora é colocada em estado de hipnose, ou seja, tem desejo de se livrar do velho, mas acaba por acatar-lhe as ordens. Nessa obediência teleguiada, ele lhe entrega, sob comando e sem pagamento, todo seu fumo “– Não senhor – gritava ele pro roceiro. – Dê cá esse fumo. Bem bão, bem bão, hum!” (VJ, p. 13) e todo seu arroz, destinado à compra do remédio para a mãe. “– Tou percurando se o senhor não vai pagar o arroz? – Ah, fala pro seu pai que abati o preço do arroz na conta dele, viu” (VJ, p. 14).

Em relação ao carro, o Capitão é a metáfora do macaco. “Afinal, abandonou o poleiro, abriu a porta que dava da sala para a rua e veio pulando na poeira, os pés metidos nas chinelas, as calças na mão, enfiou o narigão dentro da tolda do carro” (VJ, p. 15). Nessa acepção, Benedito assume o espírito investigativo e caça o que lhe interessa, a declaração da dívida. Essa declaração passa a ser o novo investimento de que se apropria a personagem para silenciar os demais envolvidos. A enunciação neutra do Capitão sobre o documento silencia-o sobre o paradeiro dele e coloca em xeque três personagens. O comportamento de cada um que o leva à desconfiança é traçado por recursos diferentes. Liduvino se compromete em função da gagueira ao responder à pergunta de Chiquinha:

Quando chegaram em casa de Chiquinha, esta perguntou a Liduvino de que tamanho tinha ficado o causo. – O negócio ficou que... pois é... O capitão falou ansim... quer dizer... O carreiro não sabia nada e nada se havia assentado com capitão” (VJ, p. 19).

Por meio da referência ao carreiro e ao candeeiro e coerente com a caracterização

da personagem, Capitão Benedito entra no rol dos suspeitos. “Só o que sabiam era que capitão tinha ficado com o título e eles ali estavam com o ‘defunto’ e com uma mão adiante e outra atrás” (VJ, p. 19). A enunciação do Capitão, tendo Chiquinha como enunciatária, introduz o carreiro como o possível detentor do documento. “A mulher então recorreu a Capitão Benedito, que não dava nenhuma solução. Rodeava toco, mandava Chiquinha que fosse atrás do carreiro: – Ora, é com o carreiro, Sá Chiquinha” (VJ, p. 24).

Um arranjo de Liduvino acerca do adiantamento de duzentos mil-réis solicitados ao Capitão desconforta o grupo ligado ao doente: “seguiram o carreiro, Liduvino e Chiquinha para a casa de Capitão Benedito, a fim de que ficasse este com a letra e adiantasse a soma pedida por Chiquinha” (VJ, p. 18). O rabequista pensou em duzentos mil réis, mas a proposta não chegou ao Capitão. Ela ficou silenciada numa espécie de acordo tácito, mais pelos acompanhantes do doente do que pelo detentor da declaração. “– A senhora logo não há de ver que se capitão aceitou de ficar com a letra, aceitou a obrigação de pagar à senhora os duzentos mil-réis...” (VJ, p. 19-20). Com essa tática, Capitão Benedito silencia a voz de Chiquinha até o final do conto pois as pessoas relutam em ajudá-la porque o capitão, na posição de psitaciforme, espalha para a cidade que ela recebera o dinheiro para cuidar do doente. Por essa razão, os possíveis colaboradores não a veem com bons olhos. Enquanto isso, o doente se priva dos cuidados necessários, exames, remédios, alimentação e higiene. “Seu Reimundo, porém, antes de dar a esmola, pegava a especular: – Me disseram que a senhora estava ganhando dinheiro toda a vida para cuidar do enfermo, uai!” (VJ, p. 25).

A população da cidade é insensível à dor de Isidoro, a sua necessidade de cuidados. Parece ser, grande parte dela, movida pelo combustível do dinheiro. Desse interesse financeiro até mesmo o carreiro não escapa. Na verdade, ao trazer Isidoro para a cidade, pensou mais na possibilidade de transformar papel pintado pelo dinheiro do que no

sofrimento do moribundo, ainda que recebesse apenas o do frete com as devidas despesas. Para trabalhar esse desejo, o narrador emprega a figura negra do urubu, ave mais de agouro do que de rapina, numa ameaça constante e crescente a Isidoro para silenciar diferentes desejos. Esse silenciamento se divide em geral e específico. O geral faz referência ao mau costume das pessoas ao passar uma mensagem sempre acrescida de um ponto. No primeiro enunciado sobre as aves, o urubu é indefinido, um urubu qualquer que pode até aparecer no rancho. “Deixar o moribundo se acabar ali, com perigo até de urubu vir furar seus olhos em vida” (VJ, p. 7). No segundo, o número de aves, apesar de continuar indefinido, aumenta e os urubus representam uma ameaça: “ele tá munto perrengado e tava largado lá no rancho dele, o amigo aí até assuntou nuns urubu já com zolho comprido por riba dele” (VJ, p. 9). No terceiro, as aves continuam do mesmo tanto do segundo enunciado, mas já começam o ataque: “o filho de Deus estava largado na roça num rancho, que nem cisco em quintal, que tinha até uns urubu já metendo a cabeça pela porta mode comer os olhos do pobrezinho, veja se pode” (VJ, p. 4). No caso específico, as personagens se sentem culpadas pelo socorro que tentam dar ao doente. É que a população é guiada pelo interesse financeiro. Na cidade, há um coronel que se sente o senhor de todas as ações. Ele pratica o bem ao cidadão e registra a conta para o futuro sem que o beneficiado saiba:

O coronel balançava a cabeça e respondia imperioso: – Pois não, pois não. – Depois, dirigindo-se ao caixeiro: – Hilarinho, vende aí pro menino o que ele pedir, ouviu. [...] Podia vender fiado sem susto que as terrinhas mais cedo ou mais tarde viriam para suas mãos. [...] abriu com sua letra de bom talhe uma conta no livro, fazendo de antemão seus cálculos sobre as terrinhas que agregaria, a mais, ao seu já avultadíssimo patrimônio (VJ, p. 14-5).

Assim, o primeiro enunciado silencia a justificativa da decisão do carreiro em conduzir o moribundo até a cidade sem que ele caia na teia do coronel. Esse mesmo enunciado, na visão do carreiro, silencia seu também interesse financeiro. Ele imagina cobrir as despesas da viagem à cidade, aproveitando o doente como frete. O silenciamento

do segundo enunciado é de interesse de Ludovino. Ele quer levar vantagem com um pouco do dinheiro, mas, para que isso seja possível, torna-se necessário encontrar quem cuide do doente. Para isso, a personagem elabora o enunciado na função emotiva a fim de que a mulher do Seu Coelho se apiede e cuide de Isidoro. O terceiro enunciado é de interesse de Chiquinha numa tentativa de lavar a honra sobre o que espalham sobre ela na cidade e silenciar a afirmação de Capitão Benedito de que ela recebera um dinheirão para cuidar do doente. Por fim, o urubu é uma ave de rapina e, concebendo-o como tal, o narrador o emprega como símbolo da ganância de grande parte das personagens do texto, principalmente do coronel e do capitão.

O silêncio no conto serve aos interesses financeiros das personagens. Zé Roxinho não reverencia o pseudomorto com seu silêncio porque não se acha beneficiado com coisa alguma dele. Ludovino, prevendo algum lucro, faz continência com o chapéu alheio. O carreiro, antes piedoso, aceita briga de faca quando o assunto do doente vem à baila só porque não lhe recebe o frete. Chiquinha agora odeia o doente porque ele ocupa o catre, instrumento de trabalho da filha provedora da casa. Capitão Benedito, como ave de rapina para capturar as presas, como papagaio para persuadi-las e como macaco para ver se acha algum pertence, permanece no seu poleiro como representante do aparelho ideológico a devorar os fracos, a bajular os fortes e, como previsto no enunciado dos urubus, come-lhes os olhos e deixa algum taco para o coronel fazer seu ataque. Assim, como o veranico de janeiro que as plantas aniquila com a água a ferver-lhes as raízes e aos lavradores coloca no caminho da miséria, empregando como instrumento um sol gostoso de se sentir na pele, o coronel embrulha todas as personagens e todos os seus interesses e, com sua letra bem talhada, registra no livro todos os seus pertences, ainda que eles lhes sejam únicos, como a própria vida a exemplo de Isidoro.

2.2 Ideologia e os aparelhos repressores e coercitivos da sociedade rural

Sociedade, conforme o dicionário (Novo Aurélio Século XXI, 1999), é o agrupamento de pessoas que vivem, em determinado tempo e espaço, de acordo com normas pré-estabelecidas, submetendo-se, por vontade própria ou por imposição, a essas normas comuns e se constitui de classes de diferentes níveis. Significa ainda relação entre pessoas, convivência, comunicação. Do ponto de vista sociológico, sociedade é a reunião de indivíduos, em todos os níveis da vida social, submetidos a um sistema econômico (de produção, distribuição e consumo de bens), a um regime político e obedientes, portanto, a normas, leis e instituições que mantêm e reproduzem essa sociedade. A obra de Bernardo Elis retrata, com maestria, várias dessas relações sociais.

Em “Cenas da esquina depois da chuva”, os aparelhos coercitivos repressores e ideológicos provocam nos indivíduos um processo de descompromisso em relação aos princípios éticos e morais. Tal procedimento promove o silêncio necessário para a trama do conto.

Nessa trama, o silêncio se caracteriza pela omissão dos nomes do cenário e das personagens. A cidade, de tanto atraso, parece não existir. Dentro dessa inexistência simulada, há um anonimato geográfico intencional, a esquina. Na esquina, os nomes das pessoas se reduzem a onomatopéias: “o que estava com as mãos nos bolsos da calça”, “o que fumava”, “a mocinha que ia pela rua”. Tal processo evidencia com clareza o valor simbólico do silêncio político, na categoria do apagamento (ou silêncio propriamente dito), que na narrativa significa discriminação. “O rapaz atirou fora o cigarro e ainda deu uns gemidos, no orgasmo do riso. A moça continuou não ouvindo nada” (EG, p. 108).

No que tange à discriminação, a narrativa apresenta uma mulher que se cala. Até

para se achar bonita ela tem de se expressar em forma de monólogo. Para vislumbrar a possibilidade de ser socialmente aceita, suporta a dor causada pelos sapatos novos, cultiva a disposição para o trabalho como ingresso social e até, numa metáfora com o foguete que espetou-se no céu, experimenta a ilusão de que a indumentária nova seja capaz de produzir-lhe a ascensão social com o furo de uma classe intermediária, a classe média:

Achava, num egoísmo gostoso, que todos a estivessem observando e supondo que ela fosse uma menina rica. [...] Um foguete, entretanto, espetou-se no céu feito um punhal atirado numa porta (EG, p. 108).

Em “O caso inexplicável da orelha de Lolô”, o silêncio da natureza prepara o ambiente para o mistério. Para consegui-lo, o narrador trabalha a sinestesia e a prosopopéia. “O crepúsculo começou a devorar tragicamente os contornos da paisagem. O azul meigo do céu tomou uma profundidade confusa, onde estrelas surgiam como cadáveres de virgens nuas, em lagoas esquecidas” (EG, p. 128). Para Chevalier (2002, p. 300), o crepúsculo se liga à ideia de ocidente, ocaso. Ele fecha um ciclo e abre espaço para o início de outro. O ocidente, para o mesmo autor, traz a ideia de morte, de escuridão, da imoralidade (2002, p. 663). Ao descrever a paisagem, o narrador parece ignorar o companheiro de viagem e se prende a uma sucessão de detalhes lúgubres que a compõem. O crepúsculo anuncia a noite como descanso, como silêncio, mas também como medo e mistério. O desconhecido faz com que o narrador perca a beleza do azul do céu para manchá-lo com a ideia macabra de cadáveres de virgens nuas. Essa imagem promove o silêncio do medo dos mistérios do além ou das indesejáveis surpresas do aqui, agora.

Ao lado da quase sozinha do narrador, o predomínio da sinestesia de visão aprofunda o silêncio inicial. Esse silêncio se associa à perda de forças capaz de reduzir à quase insignificância os elementos que encantam pela beleza, pela majestade. Numa ação mimética, o negro do crepúsculo confunde o azul do céu e empalidece o brilho das estrelas.

O céu se metamorfoseia em lagoas e as estrelas em cadáveres de virgens nuas, ambos esquecidos, portanto silenciosos.

O afastamento de Anízio da cena introdutória da narrativa pode ser o índice da desilusão da personagem com as mulheres, da saudade de Branca e do remorso. Esses sentimentos fazem do protagonista uma pessoa amarga, desiludida e até mesmo desleixada:

– Chegamos, – disse o meu companheiro, que de certo tempo para cá vinha embrulhado num mutismo eloquente, num desses silêncios em que a boca e os ouvidos se fecham para o exterior, a fim de se escancararem mais para as vozes de dentro da gente mesmo (EG, p. 128).

O fragmento sugere uma movimentação do silêncio *versus* barulho, um cedendo espaço para o outro. Apesar da existência dos movimentos antagônicos, pelo menos no plano físico, prevalece a força do silêncio para o mundo exterior embora os gritos interiores atormentem a consciência de Anízio.

O silêncio inquietante da ausência de Branca na vida de Anízio se faz por meio da lembrança que o atormenta. A lembrança que dela tem a torna viva nas mulheres que lhe interessam. Aliás, é esse silêncio lembrança que move toda inquietação da personagem: “– A lembrança tenebrosa de Branca, – continuou – me persegue cada vez mais” (EG, p. 130).

A cena do calabouço é ilustrada pelo silêncio da coragem e da determinação. Esse silêncio surge como consequência de um silêncio moral. Branca teria experimentado a prática sexual com a maior parte dos homens da fazenda, tornando-se uma perdida: “– Você quer matar todo homem que se deitou comigo? Ele não respondeu. Voltou para ela um rosto de estupor. – Se for assim, só meu avô vai escapar, – concluiu” (EG, p. 135). Para uma pessoa assim rotulada, pouco importa a vida ou a morte física já que é contemplada com a insignificância social. Essa insignificância, adicionada à rejeição que nutre por

Anízio, foram as condições necessárias para o heroísmo da personagem, demonstrado pelo seu silêncio resolutivo:

– Vamos? – Ele ainda insistiu. Ela dessa vez não respondeu. Atirou ao primo um olhar de um desprezo tão frio e tão cruel que ele não resistiu. Saiu assim meio tonto para o corredor e voltou com uma cabaça na mão: – Sabe que é que mora aqui dentro? – perguntou-lhe. Branca sabia perfeitamente que o avô, na sua caduquice, tinha a mania de criar ali dentro um urutu. Anízio, então, pegou a candeia de azeite, apagou-a e no escuro quebrou a cabaça contra o chão, fechando a porta do calabouço (EG, p. 136).

A ausência de elementos vivos no calabouço, a determinação e a atitude de defesa são sugeridos como mecanismos básicos para a construção do silêncio na cena dos últimos momentos de vida de Branca. Dentro do calabouço da fazenda, instaura-se o calabouço da memória da personagem e é neste calabouço que se implanta um urutu. Esse urutu torna-se monstro responsável pelo silêncio de muitas Brancas, tendo, como consequência, o desequilíbrio psicológico e o desequilíbrio na conduta moral das personagens, o que pode ser confirmado no trecho abaixo:

Fiquei imaginando o suplício de Branca. Sua espera angustiada pela aproximação de uma cobra que nunca estivera ali dentro. O seu desejo de que chegasse logo o momento em que o réptil nojento a picasse. O seu terror ante a incerteza de onde estaria esse inimigo terrível. Seus ouvidos atentos, ouvindo o deslizar viscoso do animal perto de seu corpo; sentindo-o enlaçá-la; temendo mudar um passo e pisar sobre ela; receando ficar no lugar, enquanto sentia aproximar-se a urutu que não estava lá dentro (EG, p. 136).

A permissividade social abre espaço para outro silêncio relativo à sexualidade, à bebida ou às drogas sob o manto de um trabalho artístico bem sucedido. Nesse caso, há uma artista que fala, canta e encanta a exterioridade, e uma pessoa que se encolhe em sua culpa, em sua autopunição, num jogo de silêncio interior *versus* barulho exterior: “Nesse tempo, dizia-me Anízio: – ‘Na mulher a arte é bastante para redimir a prostituta; e por isso é a única forma digna de prostituição’” (EG, p. 129).

Ao lado da arte, a boa condição financeira também surge como elemento silenciador das questões morais. Aliás, não fosse essa possibilidade, Anízio não poderia ter ficado tão à vontade com sua amante:

Anízio era o meu companheiro, a convite de quem viera ali. Conheci-o em Goiás, em 1931. Tinha um Ford último tipo e levava vidão. Jogador e dissoluto, era afável, liberal e canalha, como todo libertino. Era amante de uma loura – tipo enjoativo de cinema – cantora célebre em excursão pelo Brasil (EG, p. 129).

Para se defender dos rigores da lei, Anízio se vale do silêncio protetor. A Branca foi negado o sepultamento digno e seu assassino se escondeu no silêncio sobre o crime: “Anízio, então, pegou a candeia de azeite, apagou-a e no escuro quebrou a cabaça contra o chão, fechando a porta do calabouço” (EG, p. 136). Nesse mesmo silêncio, sepulta-se também o negro amante de Branca, Lolô, vítima do ciúme e da fúria de Anízio: “Ali Anízio deu a primeira punhalada no negro” (EG, p. 134).

A cena de Branca no calabouço é ilustrada pelo silêncio da coragem e da determinação. Esse silêncio surge como consequência de um silêncio moral. Ela teria experimentado a prática sexual com a maior parte dos homens da fazenda, tornando-se uma perdida. Para uma pessoa assim rotulada, pouco importa a vida ou a morte física já que é contemplada com a insignificância social. Essa insignificância, adicionada à rejeição que nutre por Anízio, são as condições necessárias para o heroísmo da personagem “– Eu me perdi de propósito, para não casar com você” (EG, p. 135).

Com o intuito de burlar os mecanismos coercitivos repressores e ideológicos, as personagens mergulham no apagamento dos valores éticos e morais, ou seja, inserem-se no silêncio que pretende não significar. Nesse caso, há uma artista que fala, canta e encanta a exterioridade, e uma pessoa que se encolhe em sua culpa, em sua autopunição, num jogo de silêncio interior *versus* barulho exterior: “Nesse tempo, dizia-me Anízio: – ‘Na mulher a

arte é bastante para redimir a prostituta; e por isso é a única forma digna de prostituição” (EG, p. 129).

O largo emprego da sinestesia de visão, no conto “O engano do seu vigário”, aproxima a descrição da paisagem inicial do conto de uma tela com matizes variados de cores suaves. Essa preocupação com os detalhes visuais economiza a fala para explicar os detalhes do ambiente: “Na beira do rio, tinha uma porção de árvores sempre verdes, mas que se cobriam de roxo, branco, amarelo, conforme a estação do ano” (EG, p. 140). Expressões indefinidas como “mais ou menos”, “porção”, “qualquer parte”, denunciam o desinteresse do narrador pelos detalhes do cenário:

A paisagem era mais ou menos desse jeito [...] Na beira do rio tinha uma porção de árvores [...] No meio da encosta crescia um capão, por onde passava uma estrada alva e torta que levava para qualquer parte do mundo (EG, p. 140).

É como se o narrador quisesse apresentar a enunciação dissociada do espaço. Ainda no campo descritivo da paisagem, o silêncio ambiente é marcado pela ausência total de animais. Percorrendo as linhas do conto, percebe-se o predomínio do silêncio constitutivo (apagamento intencional de algo que não se quer dizer – ou não se pode dizer – em razão da política coercitiva do silêncio). Na cena, o narrador parece estar relatando um fato, de olho no comportamento dos ouvintes para que eles não percebam a mensagem que pretende silenciar:

Três dias depois, sumiu a barraquinha do campo. – Acho que era teia de aranha mesmo, – disse seu Vigário na porta da igreja. O sacristão preferiu não discutir. Os ciganos partiram ignorados, pela estrada sem rumo certo, atendendo ao chamado de seu instinto andejo. No largo cheio de sombra e de sol todos comentaram a partida dos ciganos (EG, p. 141).

No conto “O diabo louro”, as consequências do descaso feminino moldam a personalidade do protagonista e implantam o silêncio no seu comportamento. Na fase infantil, é abandonado pela mãe e, na adulta, não encontra mulher que o ame: “Nunca

tivera um amor sequer e dizia que toda mulher zombava dele e que todas o haviam amesquinhado, inclusive a própria mãe que o abandonara numa creche” (EG, p. 151-2). Essa falta do amor feminino faz com que a personagem se brutalize e passe a hostilizar as mulheres do seu convívio. Casa-se com uma mulher que, ao invés de enxergar nele o homem bom para lhe servir de companheiro, visa à possibilidade de ganhar *status*: “– Fui expulso dos meios honrados e burgueses. Jamais encontrei mulher que me amasse. Uma afinal que se casou com meus galões, fugiu com meu bagageiro” (EG, p. 154). O tratamento que Chico Brasa dá aos animais, cortando-lhes os jarretes é o reflexo da falta de amor em sua vida. Por extensão, ele o dá às pessoas, principalmente às mulheres. Violentar os casais de noivos é um mecanismo empregado para se vingar do mundo por lhe ter negado a sorte de ter encontrado a mulher amada. Chico Brasa se autopune em cada noivo e pune sua mãe e a esposa que o traíra em cada noiva. Esse comportamento leva o narratário a defini-lo como manifestação de uma fixação na figura da mãe que o abandonara. A luta barulhenta que trava contra as injustiças instauradas no país é um paralelo da que promove para se sentir gente no seu silêncio introspectivo. O encontro da mulher amada no final do conto devolve ao protagonista a dignidade e o equilíbrio:

Do fundo da alma de Chico Brasa foi-se levantando um fantasma romântico de menino de 17 anos. Sua imaginação criou mundos novos, vencendo toneladas de ceticismo livresco e teoricamente científico. O sangue de algum nórdico nebulosamente sentimental corria-lhe pelo corpo, alimentando sonhos e ilusões. [...] Errava no ar [...] o fracasso das ilusões largamente masturbadas. [...] Ele sentia que emanava dela um sentimento novo (EG, p. 154).

Na luta exterior, porém, ele tomba quando encontra a amada do mesmo modo que tomba quando não a consegue. Essa queda introduz em Chico Brasa o silêncio da transição: “O amor é sagrado, é eterno. Precisa ser respeitado, – dizia aos berros, sacudindo mais chicotadas. Foi quando um clarão pisca-piscou no quarto e um estampido sacudiu o ar” (EG, p. 157).

O silêncio do conto “O erro de Sá Rita” fundamenta-se no preconceito. O mecanismo para produzi-lo é a evidência de passagens que demonstram a aversão que as pessoas nutrem pela protagonista. Enxotando Sá Rita, as personagens, de certa forma, apedrejam sua mãe pelo fato de ela ter mantido um relacionamento íntimo fora do casamento. A essa mãe é negado o nome próprio. Ela é apresentada apenas como mulher que se engravida de um estudante também indefinido. Ela morre no parto, nem por isso deixa de ser tachada de desonrada:

Sua mãe se enamorara de um estudante que foi embora e nunca mais voltou. Sete meses depois da saída dele, Rita nascia e a mãe morria de parto. O avô, um ano depois, de desgosto da ação da filha. E na agonia, agitando as barbas brancas, cuspiu uma blasfêmia terrível à alma da filha desonrada (EG, p. 160).

Da sociedade até a própria Rita, as personagens são preconceituosas: “Rita é um desmancha-prazer. Ela própria reconhecia isso, mas que havia de fazer?” (EG, p. 160). Como a ética determina que sejam preservados os nomes dos mortos das falhas que cometeram em vida, Sá Rita se transforma em extensão da mãe e aceita os açoites do preconceito e do autopreconceito, tornando-se heroína para assegurar o apagamento (silêncio constitutivo) do pecado da mãe inclusive de receber xingamentos pós-morte, garantindo-lhe o silêncio sobre o pecado: “Se xingamento levar alguém para o céu, eu sei onde a senhora está, Sá Rita. A sra., dona Rita, foi idiota somente em ter surgido naquele amor. A gente não pode fazer isso não” (EG, p. 162).

Na fuga da polícia, pai Norato, protagonista do conto “Pai Norato”, apropria-se do apagamento para se proteger da retórica da culpabilidade no isolamento social, na mata bruta, reduzindo sua comunicação ao afilhado: “Aos 18 anos pai Norato deu uma facada num rapaz, num adjuntório, e abriu o pé no mundo. Nunca mais ninguém botou os olhos em riba dele, afora o afilhado” (EG, p. 170). Lá no fundo da mata, numa gruta, longe da

sociedade, pai Norato se transforma física e socialmente, silenciando-se em função do isolamento em que vive: “Barbas de raiz, braços de tronco seco, pêlo de casca de pau, – era o seu aspecto bravio” (EG, p. 171). Como dissera o narrador, “sua casa era uma furna escura” (EG, p. 170), o que amplia mais ainda o silêncio de pai Norato, tornando-o, na escuridão, invisível. Seu habitat denuncia sua animalização. Essa característica é um forte índice da redução da capacidade de comunicação verbal, levando a personagem ao silêncio social. Esse silêncio torna-se elemento fundamental para que o protagonista abra espaço para o silêncio da meditação. Nesse silêncio, pai Norato ascende sua posição na mata de dominado pelo medo para dominante e, nessa posição, reproduz a ideologia da organização social, ou seja, torna-se força repressora: “Aprendeu a dominar as antas e as onças com seu olhar de faquir” (EG, p. 170). Nessa dominação, pai Norato faz do silêncio mecanismo necessário para a realização de suas maldades:

Se a luz mudava – mudava-se também o ramo cobarde. [...] No lugar das mãos e das pernas, elas se conduzem no fio do silêncio da meditação. [...] E mediunicamente o suplicante era conduzido ao lugar onde jazia perdido o anel (EG, p. 171).

A substituição de arma, no caso a faca, pela cobra na morte da criança “– Eu não, uai, foi jararaca” (EG, p. 173) – e pelo carrapato contaminado na morte do afilhado dá à personagem o conforto da impossibilidade da acusação judicial sobre os crimes praticados: “– Num foi mais vê a gente, hein? – falou ao afilhado e disfarçadamente deixou-lhe cair na calça grossa de algodão cru um rodoleiro esperto, seco, horripilante” (EG, p. 175). Do início ao fim do conto, há marcas do apagamento dos crimes do protagonista. Sob a guarda desse silêncio, a impunidade social se perpetua, a maldade de pai Norato ganha requintes de crueldade e a natureza lhe cobra a dívida pelos crimes cometidos, na forma da onça tão silente e tão covarde como o próprio pai Norato:

Correu um frêmito de gozo no fio do lombo da fera. Tremeu-lhe o dorso de veludo. [...] agora uma massa preta pôs-se a arranhar troncos, amolando as unhas, fazendo cavacos saltar longe. Depois, só duas tochas de fogo vieram andando pras bandas do homem, que suave, tremia, arquejava. [...] Tornou a afastar-se, miou baixinho feito gato querendo pegar pássaro-preto. Veio mansa, ronronando para ser alisada e de sopetão, quando o velho a estava alisando, foi aquele pincho. Assentou-lhe as patas na goela, rasgou, puxou as carnes com a dentuça afiada e faminta (EG, p. 175).

Em “As morféticas”, o silêncio do conto se manifesta na paisagem. Essa paisagem merece destaque na estrada, no céu e no rancho das morféticas. É um silêncio fundante porque ele significa, impondo sentidos para impedir outros (sentidos). Há escassez de animais, motivada por fatores diferentes: a falta de progresso faz com que o homem pouco circule pela estrada, pois há pouquíssimos veículos; os animais se embrenham na floresta por medo de se depararem com humanos: “Que silêncio dolorido e cheio de ensaios de sons o do campo!” (EG, p. 179). O silêncio do rancho das morféticas é produzido pela ausência de seus habitantes. Eles se escondem das pessoas por causa do preconceito: “– Ôi de casa! – e o rancho continuou varridamente silencioso, numa paz que cheirava a rancho recém-varrido, com o chão meio molhado ainda” (EG, p. 180).

A ausência de habitantes que promove o silêncio físico de um dos componentes da paisagem, o rancho das morféticas, é resultante de um silêncio bem mais amplo, bem mais cruel e de cunho religioso: silêncio da indiferença que significa mesmo que ninguém queira refletir sobre as fissuras ideológicas dessa significância. O atraso na medicina, tanto na prevenção quanto no combate à doença, aliado ao preconceito, produz a segregação dos leprosos, levando-os à condição de párias. Afrontados no sagrado direito de ir e vir, junto com a doença física, desenvolve-se no doente um desequilíbrio psicológico: o desejo de contaminar os semelhantes talvez para expandir o grupo em relação ao número de componentes, como explica o narrador:

E, de súbito, transforma-se numa fera terrível – morde-me. Dei um pulo da rede: mas na verdade braços invisíveis me agarravam com raiva e bocas fedorentas me mordiam as pernas, o rosto, os braços. [...] Minha vista se acomodou ao escuro e pude divisar quatro vultos que se moviam; tentavam segurar-me e os seus braços se agitavam em gestos trôpegos, fantásticos. [...] Teve um vulto que me perseguiu até bem longe, até que estourou no chão, donde se pôs a xingar, numa raiva impotente, escabujando. [...] A mulher cuspiu-me um cuspo fedorento no rosto (EG, p. 181-2).

A ausência das morféticas, deixando o rancho convidativo para a alimentação e o descanso do visitante pode ser uma artimanha para essa contaminação dolosa. Apesar de a visita ser casual, a possibilidade de as morféticas serem visitadas é fatal, dada a estratégica posição do rancho em relação à estrada:

Na varanda havia uma mesa posta, com arroz, carne de porco, farinha, feijão e uns bolinhos muito bem feitos. Tinham sido manuseados com carinho e arte. Viam-se ainda as marcas dos dedos que os acalmaram. Comi alguns (EG, p. 181).

Em “Domingo, três horas da tarde”, o silêncio do agressor da criança se faz por meio da algazarra que promove, num escândalo social. Ao tentar prestar um serviço em prol da comunidade, a personagem procura amenizar a dor causada pela indiferença social que o castiga. Ele é um ninguém, um zero à esquerda. Tão pouco é valorizado que, a exemplo da comunidade, o narrador se recusa a apresentá-lo por inteiro. A princípio, num tratamento metonímico, ele é a mão. A descrição progride com a apresentação de dados identificadores indefinidos: titular da mão, homem enorme, fortíssimo, barrigudo, moreno, de cara feroz, vestido de brim cáqui e de chapéu na cabeça. Percebe-se que as características apresentadas são identificadoras de um tipo e não de um indivíduo e nem a sujeito de suas ações chega. Ao subjugar a criança, ele tenta apagar de sua memória a imagem da criança que foi ao mesmo tempo em que pleiteia sua inserção na sociedade como homem de bem, que lhe presta serviços, afastando os malfeitores: “Escorria de todo seu porte uma compenetrada solenidade de quem estivesse salvando a espécie humana” (CD, p. 33). Esse silêncio, Orlandi (2003) o classifica como constitutivo, porque é imposto, ainda que seja pela vontade da própria personagem.

A exemplo do agressor, o estudante se vê na criança agredida. O silêncio que se trabalha nessa personagem, porém, é a consequência da ação dos aparelhos repressores de Estado que cria e recria o medo e a insegurança. Ele parece ter sido, em criança, vítima da calúnia de alguém e se aflige com a ação do agressor:

O estudante olhou para o novo interlocutor e sentiu um certo mal estar. O estudante achava, numa suposição destituída de qualquer fundamento, que esse sujeito era polícia secreta. E tinha um asco temeroso a policiais, lembrança confusa de medos infantis, sabe-se lá! (CD, p. 33).

A banalização de cenas agressivas no ambiente do barzinho, a alienação do proprietário e até mesmo o oportunismo fazem com que o dono do barzinho se silencie acerca do incidente: “O dono olhava a cena indiferentemente, como se ela se passasse em outro planeta, ou numa tela de cinema” (CD, p. 33).

Em meio à expectativa, o estudante silencia-se em função do medo e da dúvida. Ele assume o papel de juiz ora condenando a criança numa espécie de auto-afirmação ora questionando se ela roubaria alguma coisa: “No íntimo, sentiu uma profunda desilusão pelo mundo e pelos jovens, ao mesmo tempo que sentia uma grande admiração pelo aprisionador do menino” (CD, p. 33-4). Apesar da constante intervenção no incidente, o silêncio que mantém é de grande porte e isso ocorre porque o estudante se vê na personagem agredida, ele tem medo de cometer injustiça, ele se perde entre o trauma do passado e o compromisso com a educação do jovem no presente. “– Ora, solte o garoto, – disse o estudante muito irritado. Convencera-se de novo que era uma judiação fazerem aquilo com o menino” (CD, p. 35).

Há ainda no comportamento da sociedade o silêncio da aquiescência. A velha desdentada acredita que a criança roubara o caminhãozinho, mas não o condena por isso: “De certo foi o que roubou, – concluiu ela” (CD, p. 34). Mais tarde, a velha aprofunda-se

na defesa da criança e o aconselha a fugir do brutamontes, ao contrário do estudante, sem questionar sua honestidade. É o silêncio da cumplicidade, o silêncio libertador:

– Foge, meu filho. Vai-te embora com Deus-nossinhô. Ligeiro, ligeiro! – E, empurrando o menino pelos ombros, de vez em quando atirava para o Brutamontes uns olhares desconfiados e temerosos (CD, p. 37).

Notam-se no conto variedades de silêncios físicos como conseqüências do silêncio social. Acomodada em seus interesses pessoais, a sociedade se silencia para os fatos que não lhe dizem respeito. O primeiro silenciador é o tempo: domingo, dia de descanso, às três horas da tarde, hora da sesta: “Devia ser três horas de domingo. A tarde bocejava a digestão pesada do ajantarado de frango e macarrão” (CD, p. 32).

Há uma progressão do silêncio para um silenciador social, o futebol, a paixão dos brasileiros, o silenciador principalmente dos homens: “o sol escaldava, com homens apijamados, de cigarro ao queixo, nas sombras das alcovas futucando no rádio o início de alguma partida de futebol” (CD, p. 32).

A alienação contribui para que a cena se prolongue, pois poucas pessoas se intervêm para resolver o problema: há a indiferença, o medo, a insegurança, o oportunismo, o desamor. Há quem questione ambas as partes e não mostre força decisiva para solucionar o caso, o estudante; há quem critique e até mesmo desdenhe o agressor, mas não toma providência, o homem de gordura mal repartida; há quem tenha medo de perder fregueses e por isso mesmo não opina, o dono do barzinho; há quem tome providência por vias escusas, a velha desdentada; e há, o pior dos casos, aquele que nada vê porque se sente superior a todos e, por isso mesmo, lava-os com os raios do olhar da indiferença, Tico.

Todos no conto manifestam uma certa dose de alienação. Tudo poderia ter sido

diferente se as personagens tivessem tido a oportunidade de conhecer os fenômenos sociais. O agressor, o estudante e a criança são, embora em tempos e ações diferentes, vítimas do alheamento social e, provavelmente, carregarão para outras gerações suas sequelas com manifestações prejudiciais a si e à sociedade. Há um desejo de ser visto, manifesto no agressor, um interesse em ser justo evidenciado na insegurança do estudante e, sabe Deus, que interesse guiará os passos da criança agredida. Sejam quais forem os distúrbios sociais, plantados no solo fértil dos injustiçados, eles voltarão, em colheita farta, para a movimentação da sociedade, silenciando-a no mais sagrado dos direitos: a liberdade de ir e vir.

A princípio, o silêncio do conto “Moagem” é garantido pelo medo. A voz do patrão rasga o silêncio da madrugada para acordar os camaradas que nem bem acabam de deitar-se. O patrão, numa espécie de demiurgo está em todos os lugares: “Jeromão entrava na casa e saía dela, ia ao curral, entrava na rebaixa, sumia no lusco-fusco, surgia inesperadamente onde ninguém supunha” (CD, p. 65). Jeromão manipula os trabalhadores e até os sugiga, valendo-se de suas fraquezas: a dívida de Totinha e o vício do Damas. Há também as marcas das coerções repressoras e ideológicas no silêncio constitutivo na relação entre Jeromão e Casemiro. Um suporta o outro pelo pé de igualdade em seus valores, ou seja, mordomia de Casemiro pela segurança de Jeromão: “Ele e Jeromão viviam aos gritos, mas na hora de ir buscar ‘um camarada fujão’ ou dar alguns pescoções nalgum ‘safado’ que protestasse contra as contas apresentadas pelo patrão, estavam na mais perfeita harmonia” (CD, p. 66). O mesmo silêncio ainda regula a relação de Jeromão e Casemiro no que se refere ao estudo das crianças. A informação poderia fazer com que eles seguissem suas distinções desbravando os próprios rumos. Nesse caso, Casemiro ficaria sem a ajuda da família e Jeromão sem a proteção de Casemiro: “Ora, tem graça! Se

tudo quanto é menino vai estudar, quem é que amanhã vai pegar no duro, éim? [...] É o governo? Do seu canto, Jeromão se babava de gozo: – Aquilo é que era pensar certo!” (CD, p. 66-7). O silenciamento dos filhos de Casemiro é um caso típico de reprodução das injustiças que sofre o opressor. O pai repassa para os filhos o tratamento que recebe de Jeromão: “Casemiro nada fazia. Vivia aos berros com a mulher e os filhos, a quem obrigava trabalhar noite e dia, impiedosamente” (CD, p. 66).

A procrastinação, o engodo, são os recursos empregados por Totinha para silenciar a esposa, no que se refere a seu insistente desejo de se mudar do retiro. Afinal, silenciado em seus direitos, o camarada não é mais dono do seu destino: ele pertence ao patrão. Esse assujeitamento é fruto da ignorância de Totinha: “– Menhã nós vai... – gemia o pobre do camarada tonto de sono, procurando com essa resposta mentirosa, dita sem a menor ponta de convicção, comprar seu sossego momentâneo” (CD, p. 68).

A máquina repressora do trabalho “escravo” é um outro recurso utilizado para silenciar Totinha em seus direitos. Com uma carga horária tão intensa, não lhe sobra tempo para as relações familiares nem para pensar em outra modalidade de trabalho que lhe ofereça condições para a compra da própria liberdade, para o direito de regular as próprias contas:

Do meio-dia em diante, lavado o engenho, Totinha tinha que carrear da roça para o engenho a cana que os filhos de Jeromão já teriam cortado e amontado em proporções equivalentes a uma carrada. Com as corujinhas piando, pois nessa quadra do ano escurece cedo, é que Totinha ia jantar o feijão carunchado, sem gordura, agachar-se meia hora na frente do paiol e, entre bocejos imensos, aguardar o sono que não tardava a derrubá-lo no jirau como um morto. Apesar, porém, da cansaça, Totinha não podia dormir. Os filhos choravam, [...] a mulher reclamava (CD, p. 68).

Ainda nesse caso de Totinha, vê-se a máquina repressora em ação metamorfoseada em retórica da chantagem. O objeto da chantagem é a fome. É a chantagem pelo estômago.

Nesse jogo, o chantagista se vale da qualidade dos alimentos no que se refere ao sabor e ao valor nutritivo. Não se descarta ainda a possibilidade da exclusão do engana-estômago. Em nome dessa violência tão comum, o indivíduo, no caso de Totinha, rende-se à força do patrão, anula-se como homem, perde-se em sua dignidade e se torna alheio à vida em troca de uma ração que faça sua família vegetar: “Totinha ia jantar o feijão carunchado, sem gordura” (CD, p. 68).

A visão capitalista é explorada nas ações de Jeromão. Em nome da ganância, ele rouba dos empregados, dos filhos e até mesmo de si o direito à vida, à dignidade. O silêncio dele ao pedido de Totinha para que parasse o engenho justifica-se por essa ganância, pela omissão, pelo desejo de arrancar de tudo e de todos a produção ininterrupta: “– Minha mão, gente! Pare o engenho! – Mas nada. Ninguém ouvia” (CD, p. 73). Esses ouvidos oportunistas antes perspicazes para a fiscalização do trabalho, para a exploração dos empregados se fazem moucos para o pedido de socorro de Totinha. Parar o engenho significa diminuir o tempo de trabalho dos peões e o lucro do patrão. Quanto à dor de Totinha, Jeromão não se preocupa, pois há algo mais importante a ser feito: tentar esconder o sangue que suja a garapa: “– Ôa, boi! Para o engenho, gente, – gritava Jeromão. – Pare, pare que tem sangue na garapa” (CD, p. 73).

Damas é escravo do vício e, em função disso, apaga-se para a dignidade. Ele se anula como pessoa e, no estado de coisa, suporta o patrão. Acredita que o homem não é dono do seu destino. Para suportar os males que o responsável pelo destino lhe permite acontecer, entorpece-se com o que vale seu pagamento semanal, um quartilho de pinga. Abandonado pela sorte, ele reproduz esse abandono em relação à família. Nessa família, assume as obrigações acumuladas alguém que não tem como questionar quem é dono do destino, a esposa. Ela é obrigada a traçar seu destino de carregar o bêbedo com o Jeromão

nas costas, de cuidar da filha doente, de produzir a receita minguada pela ganância e pela velhacaria do patrão e de administrar as despesas:

A mulher com cinco filhos, inclusive a mais velha que dava ataques, é que mantinha a casa, trabalhando de enxada, carreando mantimentos, derrubando roça, plantando, colhendo e entregando a metade de tudo para o desalmado do Jeromão que bem se valia de sua condição de mulher para exigir uma metade bem avultada (CD, p. 66).

No final do fragmento acima, percebe-se também o silêncio do preconceito, produzido pelos fatores ideológicos da época. Se Damas vale nada, a esposa vale menos ainda por mais que lute pela sua dignidade. Ela é moral e fisicamente forte. Essa fortaleza é evidenciada na sua resignação ao suportar o vício do marido, honrando o casamento, na manutenção dos filhos tanto no aspecto financeiro quanto no afetivo. Tanto quanto o sexo oposto moralizado, ela executa o trabalho braçal. Esbarra-se na fraqueza quando sua força deixa de ser controlada pela balança de seus valores para ser medida pelos valores da sociedade. Sua condição de mulher é o aceno para que Jeromão lhe exija uma metade medida pela sua ganância, aferida pela sociedade e consentida pela própria mulher que, nesse quesito, põe o destino nas mãos de Deus, apagando-se em nome das razões ideológicas do marido: “– Não adianta ficar com quizília, – dizia ele. – O que tem de ser, tem muita força” (CD, p. 66).

A família de Casemiro apresenta o silêncio da submissão. O pai é o silenciador. Para conseguir seu intento, faz uso de artimanhas escusas a exemplo do que faz a classe dominante. Forçar seus comandados ao trabalho árduo é um recurso para impedi-los de pensar em dias melhores: “Vivia aos berros com a mulher e os filhos, a quem obrigava a trabalhar noite e dia, impiedosamente” (CD, p. 66). Impedir que os filhos estudem é uma artimanha para a manutenção do *status quo*, isto é, aproveitando-se do trabalho da família para sua comodidade: “Se tudo quanto é menino vai estudar, quem é que amanhã vai pegar

no duro, éim?” (CD, p. 66). Para silenciar, censura local, a comunicação das filhas com os possíveis namorados, impede-as de aprender a ler e a escrever para excluir a possibilidade dos bilhetes: “– Menina fêmea então, meu compadre Jeromão, essas daí não podem aprender a ler de jeito nenhum dessa vida. É só para mode tá escreveno biêtim pa os namorado e xujá um bom nome de famia...” (CD, p. 67). Esse silêncio ilustra o silêncio constituído na classificação de silêncio local já que é carregado de censura. Em nome do oportunismo, contrariando a preocupação com o bom nome da família, Casemiro silencia a filha mais velha no direito à escolha do noivo, escolhendo como genro Apolinário, homem velho que tinha uma amásia, mas era financeiramente equilibrado: “– Home bão, – dizia Casemiro. – Não vê que ele pissue bem seus dez alqueires de capoeira e umas cinquenta vaquinhas parideiras! isso é que fala verdade, gentes!” (CD, p. 67).

A noite em desluz da lua, a notícia de um assassinato na região e a chegada de um estranho promovem o silêncio inicial do conto “Em que entram um judeu, dois baianos, alguns goianos e umas criações”. O medo passa a alimentar o sentimento do grupo por inteiro. Se de um lado há quem tema a visita do assassino do judeu, de outro, a personagem estranha teme ser desmascarada. A conversa míngua, os espectadores se intimidam e instaura-se a cena enunciativa com a arrogância do fazendeiro e a defensiva do chegante. “Com a chegada de Lucindo, a conversa foi minguando, as palavras foram caindo espaçadamente, até que o fazendeiro perguntou: – E você aí, donde ê-vem?” (CD, p. 94). A defensiva do chegante torna-se recurso silenciador da culpa e do medo de Lucindo em relação ao crime:

– Quer dizer que eu cá não mexo com garimpo não senhor, – respondeu Lucindo laconicamente, procurando fugir àquela conversa que pendia para um interrogatório. Procurava ele falar o menos possível, para assim fornecer o mínimo de informação (CD, p. 95).

No dito do fazendeiro sobre a exploração da cena do crime em Poxoréu há um não-dito que revela seu descaso com as relações interpessoais. Ele é movido pelo afã capitalista. Em sua enunciação, pouco se preocupa com os espectadores. O respeito humano não aparece no tempo da entrevista com Lucindo. Nela, ele prefere a investigação ao prazer de conhecer uma nova pessoa. “– E esse negócio da morte desse tale de Samuele Capangueiro? – interrogou o fazendeiro que, em silêncio, seguia o fio de um pensamento” (CD, p. 95). Ao interessar-se pelos números, o fazendeiro apresenta um misto de inveja e de ganância. Num primeiro momento, quase num insulto, ao invés de matar sua curiosidade sobre os caminhos de Lucindo, perguntando-lhe por onde passou, quais as novidades da região, afronta-o com pergunta irônica sobre o resultado de seu trabalho. “– Enricou c’os diamantes? – perguntou novamente o fazendeiro num tom não mais de aspereza, mas de frio desprezo, que provocou risos no grupo” (CD, p. 95). A ganância se apresenta no discurso quando, certo da morte do judeu, o fazendeiro ignora o sofrimento do assassinado, a dor da família e toda questão social que envolve o caso para se preocupar com a quantia roubada pelo assassino. “– Pra mais de mile conto, – adiantou a fala de maranhense” (CD, p. 96). Satisfeita a curiosidade sobre a matéria, o fazendeiro despede-se do grupo mais com gestos de desdém do que com palavras, num total desrespeito ao ser humano. Nesses gestos, há traços do silenciamento político-social no descaso, da força do poder, da arrogância:

E sem esperar mais informações, levantou-se, estendeu os braços entorpecidos num preguiçamento largo, abriu a bocarra no mais ruidoso dos bocejos e, soltando os gases dos intestinos não menos barulhentemente, disse: – Drumi, gente! (CD, p. 96).

Ainda no que se refere à ganância, há o interesse do delegado pelo falso garimpo de Lucindo. Nesse item, ele não só passa a sonhar com o encontro das pedras no Bacalhauzinho como na escravização do pseudogarimpeiro. Para conseguir seu intento, o

delegado emprega artimanhas da política do silêncio como o negar da legitimidade das pedras examinadas a fim de consegui-las de graça. “Lucindo velho está no papo. Mais dia, menos dia, acharia uma pedra e iria vendê-la. Vender pra quem? Ali só ele Josafá conhecia diamantes e portanto só ele poderia comprar. Aí pegaria Lucindo na curva” (CD, p. 107-8).

A coceira dos camaradas funciona como um fator de coerção ideológica, protegendo-os da situação embaraçosa instaurada na cena enunciativa do patrão com Lucindo. Esse embaraço se dá pela oposição de interesses dos interlocutores no que se refere à apresentação. É o novato sem interesse de revelar sua identidade e o fazendeiro querendo descobri-la a qualquer custo. Com o desinteresse pela conversa e o medo de ambas as partes, o coça-coça surge como válvula de escape para a neutralização dos espectadores. “Constrangidos, os homens não atinavam com uma prosa capaz de os interessar e, para fazer alguma coisa, coçavam-se” (CD, p. 95).

A personagem vê no pseudônimo, no traje e na fuga bons recursos para silenciar-se sobre a autoria do crime praticado. Esse silenciamento tanto atinge o mundo exterior quanto sua consciência a ponto de Lucindo compadecer de si mesmo:

Para que inventara aquele roubo, meu deus! Podia tão bem estar vivendo em paz, embora na pobreza! Podia dormir em paz, podia confiar no próximo, podia ter alegria! Desde que se lhe metera na cabeça a ideia do crime, que vivia feito um leso, metido pelos cantos, com vergonha da luz e dos homens, padecendo dúvidas e sustos e desassossegos a todo instante! (CD, p. 99).

Nessa crise, o carrapato transforma-se em metáfora da consciência que pesa, que acusa, que incomoda. “‘Desgraça de tanto carrapato’ – praguejava o homem amolado” (CD, p. 99).

O silêncio no conto gira em torno da ganância. Essa ganância é metaforizada pelo brilho dos diamantes. Esses diamantes são protegidos pela cegueira de seus condutores,

que abandonam a vida para possuí-los, ainda que por alguns momentos. Em nome desse desejo, Samuel, sem pedir licença à família, deixa-se vencer por Lucindo e a abandona à lei da sorte. Lucindo, numa guerra fria e silente, deixa de viver em vida, embrenhando-se na escuridão com a luz no picuí a queimar-lhe as pernas. Em função do facho de sua cobiça, ele, homem forte, que ao judeu assassina, fraqueja-se atrás de um pseudônimo, de uma penumbra, de seu mutismo e se humilha diante da arrogância do fazendeiro, tornando-se escravo do medo. Para se auto-conduzir, silencia-se a personagem em trajes de mendigo e como mendigo alimenta-se do que lhe aparece, no caso, rabo de calango já que, na sua insignificância como criatura humana, ao réptil se assemelha.

A luta ambiciosa pelo poder continua e feliz o fazendeiro que se contenta com a curiosidade acerca do crime, porque outro ambicioso se embaraça no emaranhado de Lucindo, o delegado. Nessa cena, surgem os mais variados tipos de interesses escusos em pessoas que se vendem por variados preços. Na verdade, o delegado, no primeiro momento, desconfia de Lucindo e, depois da circular, confirma suas suspeitas e se vende pelo falso garimpo, tornando-se ladrão que tenta roubar ladrão. Dessa tentativa frustrada, Lucindo se escapa de vez. Em seu rastro, envolvem-se no oportunismo o delegado e Dudu. Nesse emaranhado, Saco Vazio deixa a condição de pequeno proprietário para se transformar em camarada do seu defensor, Dudu. Josafá enterra seus sonhos e sua vida na esperança de encontrar diamantes no garimpo de mentira que servira de escudo a Lucindo. Em todas essas investidas, as personagens se valem do silêncio como veículo condutor de seus desejos. Assim, movidos pelo silêncio da ganância, silêncios secundários se unem para saídas imediatas das personagens e enriquecem o conto.

A astúcia de Lucindo comanda boa parte no cenário do Bacalhauzinho. Ele finge garimpar para lavar o produto de seu roubo. O delegado o vigia para tomar-lhe os possíveis

produtos do garimpo. Nessa tarefa, ele confere-lhe os movimentos, o conteúdo da bateia, mente sobre o resultado da análise da pedra, vigia Lucindo, faz-lhe suspense com o conteúdo da circular, conta-lhe histórias macabras a respeito dos castigos aplicados aos ladrões do garimpo. Dudu aproveitando-se da causa de Manezinho, faz um discurso elogiando-lhe pelo empenho em manter a palavra dada a fim de que ele volte atrás no que prometera ao delegado. Nesse discurso, esconde-se no silêncio o desejo que Dudu tem de prejudicar Josafá. Na cena ele analisa a legitimidade da venda das terras e, por meio de circunlóquio, tenta fazer com que Saco Vazio “despense” o pensamento formulado sobre a palavra empenhada na venda e convence a esposa do chacareiro que ela e ele, o jurista, diziam enunciados diferentes acerca da necessidade de desmanchar o negócio com o delegado.

– Ah, não falei? – interferiu a mulher, mas o doutor Dudu cortou-lhe o assunto imediatamente.

– A senhora não falou nada, comadre. A senhora queria que seu marido não cumprisse o trato, mas ele é homem de peso, é homem para quem uma palavra é uma palavra e é por isso mesmo que nós somos compadres (CD, p. 123).

O silêncio de Piano logo no início do conto “A enxada” pode ser fruto de uma educação familiar rigorosa. Talvez ele tenha sido criado com o hábito de não pedir empréstimo, de não colocar as pessoas em conflito entre o desejo de não ofender e o de não emprestar utensílios. Afinal, um empréstimo é, quase sempre, um incômodo. Fiel à educação recebida, Piano se esforça para poupar o conflito de Seu Joaquim. Para isso, favorece-o com o trabalho e, em seguida, dispensa o almoço merecido. A bem da verdade, o trabalho feito e o almoço enjeitado superam o valor de uma enxada, pensando em termos financeiros. Acontece, porém, que o conto faz referência à época em que dinheiro só existia nas mãos dos ricos. Os pequenos proprietários executavam as próprias tarefas ou trocavam dias de serviço já que não tinham como pagar seus auxiliares, o que pode ser

comprovado no trecho a seguir:

Com o cheiro do de comer seu estômago roncava e ele salivava pelos cantos da casa, mas não aceitou a bóia. É que Piano carecia de uma enxada e queria que Seu Joaquim lhe emprestasse. Na sua lógica, achava que se aceitasse a comida, Seu Joaquim julgava bem pago o serviço da arrumação do capado e não ia emprestar-lhe a enxada (VJ, p. 38).

O embaraço silencioso de Piano como a cusparada, a gagueira, a coceira, o concerto do pigarro, tudo isso manifesta a dificuldade que ele tem para formular o pedido. No fundo, o elemento silenciador é o fato de ele trabalhar para o inimigo de Seu Joaquim. “– É procê mesmo, que mal pergunte? [...] Piano trocou de pernas, gaguejou, teve vontade de não dizer, mas acabou por informar que era pra plantar a roça de Seu Elpídio Chaveiro” (VJ, p. 39).

Ao apreciar o favor requisitado por Piano, Seu Joaquim expressa a intensidade do ódio que nutre por Elpídio. Sente-se, inclusive, no direito de agravar o amigo com uma saída brusca. Nesse jogo de circunlóquio e de gestos agressivos, Joaquim silencia a negativa estúpida ao suplicante na extensão dos recursos abundantes empregados na depreciação da imagem do fazendeiro. Nesse jogo depreciativo, o sitiante aproveita a oportunidade para apagar, silêncio constitutivo, o desejo de ser, em algum quesito, superior a Elpídio. É a força do silêncio constitutivo. Assim ele cria, na relação entre os dois, uma hierarquia com o fazendeiro na situação de subordinado na humilhante necessidade de mendigar um resto de comida. Com esse comportamento, o sitiante não só se nega a servir o amigo como lhe dá de presente uma mostra inequívoca de ingratidão e, por tabela, abre-lhe uma das muitas cancelas do beco que se lhe impõe a maldade humana:

– Aí que o carro pega – disse Joaquim enérgico. – Pra você eu te dou tudo; praquele miserável num dou nadinha dessa vida. Vou pinchá resto de comida no mato, é coisa sem serventia pra mim, mas se esse Elpídio falar para mim – ‘Ô Joaquim, me dá isso’ – eu num dou de jeito nenhum! De imediato Seu Joaquim se levantou e saiu, deixando Piano ali sem almoço e sem enxada (VJ, p. 39).

O silêncio do conto se apresenta de formas variadas. O próprio Piano silencia-se em função das atitudes coercitivas de Elpídio quando é pego na cidade, vendendo mel:

Piano atarantou, perdeu a cabeça e nem teve mente de lhe oferecer uma garrafinha de mel. Talvez que se ele tivesse ofertado uma: – “Olha, essa aqui é um agrado pros seus filhinhos” – bem que o coração do chefão capaz que tivesse ficado mais brando (VJ, p. 42).

Igualmente, Piano silencia-se acerca do chapéu que perdera. Não tem coragem de afirmar que talvez os soldados o tivessem roubado:

Piano fez um gesto de quem levasse a mão ao chapéu, para despedir-se, mas pegou foi na carapinha enlameada e suja de sangue coalhado, que o bagaço de chapéu se perdera. Perdera-se ou foi o soldado que roubou? (VJ, p. 49).

A fome e o cansaço contribuem para que Piano se machuque numa pedra. A fraqueza o tomba em delírio, silenciando-lhe por momentos exíguos, o tormento que se instalara em sua memória, a procura da enxada para o plantio da roça. Nesse silêncio, a redenção alucinante devolve à personagem a tão sonhada paz vendida pela velhacaria do delegado, comprada pela vaidade de Elpídio e garantida pela indiferença dos conhecidos:

O pé sangrava e doía. [...] Nesse ponto, sentiu fome. Uma bambeza pelo corpo que suava. Veio-lhe também a lembrança de que ali ao lado estava o terreno que Terto descoivara e que ele deveria plantar. A lembrança atormentou-lhe o mal-estar, trazendo a sensação de que o amarravam, o sujigavam, tapavam-lhe a suspiração, o estavam sufocando. [...] “Será que já plantei o meu arroz? Sim. Plantara. Pois não vira a roça que estava uma beleza?” Agora o que sentia era um desejo danado de ver o seu arrozal, a roça que já havia plantado e que se estendia pela encosta arriba. Queria ter a certeza de que a plantara. Queria pegar no arroz, tê-lo em suas mãos. Mas o diabo era que o terreno ficava lá para trás, na beira do córrego, e seu corpo não podia voltar até lá. Estava cansado, cansado, muito cansado mesmo (VJ, p. 50-1).

O sofrimento de Piano se encerra com o silêncio da morte quando está a ponto de entregar sua missão realizada, o plantio da roça, vencendo todos os empecilhos, inclusive o da falta da ferramenta:

Aí o soldado abriu a túnica, tirou de debaixo um bentinho sujo de baeta vermelha, beijou, fez o pelo-sinal, manobrou o fuzil, levou o bruto à cara no rumo do camarada. Do seu lugar, Piano meio que se escondeu por trás de um toco de peroba-rosa que não queimou, mas o cano do fuzil campeou, cresceu, tampou toda a sua vista, ocultou o céu inteirinho, o mato longe, a mancha por trás do soldado, que era o sol querendo romper as nuvens (VJ, p. 57).

Em Olaia, a princípio, o silêncio é fruto de sua deficiência física:

Olaia se mexia desajeitadamente, querendo acomodar as pernas frias de estuporada. Que nem um cachorro, era na beira da fornalha que permanecia dia e noite; ali cozinhava, ali lavava roupa e remendava, ali dormia, ali fazia suas precisões. Pernas dela eram o bobo, que ela conservava sempre encostado (VJ, p. 52-3).

Essa deficiência a impede de ter contato com outras pessoas. Com o marido sempre ausente, não lhe sobra alguém para o diálogo já que o filho não fala: é um mentecapto. O silêncio de Olaia é, principalmente, o da ausência da oportunidade do exercício da fala. Há, nesse caso, o silêncio físico do rapaz interferindo no silêncio físico da mãe. Noutro momento, Olaia não fala por medo. Ela acredita que se o Capitão Benedito confirmasse que ela era a viúva de Piano o castigo que sofrera o marido seria transferido para ela e o filho. Em razão deste fato, institui a retórica do silêncio:

Então seria isso possível, uma pessoa derrubando os dentes e nunca ter visto uma rua, qual! Via-se que ela desqueria dar seguimento a qualquer definição. – E Piano? Piano era seu marido? – Nhor não. – E a mulher fechou a cara brabosa, mascando cada palavra como quem come raiz de losna (VJ, p. 61).

Em menor escala, há o silêncio de Dos Anjos e de Felisbino como resultado do isolamento das personagens na cadeia, o silêncio do sogro do Felisbino, do Terto pela morte, e o silêncio do filho de Piano pela incapacidade do exercício da fala. Todos esses silêncios incrementam a arte do narrador no que se refere à gradação e à degradação do silêncio que se distribuem no conto.

A questão moral alimenta grande parte do silêncio do conto, mas o fio condutor

desse silêncio é de cunho social, num emaranhado de interesse financeiro e político. Logo de início, percebe-se facilmente o abuso de poder do delegado ao empregar a força do estado em benefício próprio. Isso ocorre na negociação de sua dívida com Elpídio quando transforma Piano em moeda corrente, um conto de réis. O delegado se compromete a prender e restituir a moeda-Piano aos cofres de Elpídio cada vez que ele desaparecer de seus domínios. Essa promessa é, ao mesmo tempo, oportunista e demagógica. Nela, o delegado silencia o desejo de não pagar a dívida a seu credor, ávido por pagamento em papel-moeda e a certeza de que a captura do fujão, se precisar efetua-la, será tarefa fácil, pois a pecha imposta a Piano é uma farsa:

Vai-se embora, nego. E se fugir te boto soldado no seu rasto. E Elpídio punha mesmo, que este fora o trato: Elpídio ficaria com Supriano se o delegado se obrigasse a buscar o negro em caso de fuga. Fuga não se daria; Piano não tinha calibre para isso. Essa fama o delegado inventou mode o Chaveiro não aceitar o Piano e desistir da dívida (VJ, p. 41).

É dessa mentira oportunista, expressa pelo representante da justiça, que se alimenta a trama do conto com toda injustiça sofrida pela família de Piano. Ainda no jogo de poder, há o desejo de competição de Elpídio com o delegado no que se refere à custódia de Piano. O novo patrão se vale do recurso financeiro e promove o silenciamento da enunciação de que se o delegado tem a lei, ele tem a força, a agilidade, portanto, mais importante do que a autoridade local. “Como o delegado houvesse aprevenido o novo dono de que Piano era muito velhaco, ao entregar a terra Elpídio ponderou muito braboso: – Quero ver que inzona você vai inventar para não plantar a roça... Olha lá que não sou quitanda!” (VJ, p. 40).

Na perseguição a Piano, Elpídio silencia os nomes dos delatores da presença da personagem na cidade, quando ela tentava vender o mel, no momento em que deveria estar plantando na roça. Com esse silêncio oportunista, ele, diferente do que faz a justiça, protegendo o informante, acrescenta em sua personagem o dom da onipresença, novo

elemento de poder para silenciar Piano:

O homem andou de porta em porta e mal deu conta de vender uma garrafinha, apurando mil-réis. Ia continuar oferecendo, mas Seu Elpídio cercou ele no largo do cemitério. Seu Elpídio disse que o encontro foi por acaso, mas Piano acha que foi muito de propósito (VJ, p. 41).

Valendo-se ainda dessa onipresença, Elpídio percebe também quando a personagem se distancia da sua região com o intuito de conseguir o empréstimo com o irmão de um conhecido que encontrara na cidade. Nesse momento, Elpídio junta todos os seus poderes silenciadores e coloca sob seu jugo o delegado, os soldados e Piano, deliciando-se com a momentânea e ilusória fusão do poder financeiro com o poder político e se faz senhor absoluto da jurisdição. Nesse imaginário posto e com esse imaginário poder, ele se acha no direito de silenciar Piano com a tortura física:

– Rã, rã! Num falei procê que brincadeira com homem fede a defunto! – proclamou ele de riba das esporonas sempre retinintes nos cachorros de ferro. Fome, incompreensão, cansaço, dores nas munhecas que o sedenho cortou fundo, ardume das lapadas de sabre no lombo, revolta inútil, temor de tantas ameaças e nenhum vislumbre de socorro – tramelaram a boca de Piano. Só Elpídio continuava forte como um governo (VJ, p. 48).

Além da valentia e da perseverança, Elpídio apresenta, como recurso silenciador o deixar o seu interlocutor falando sozinho. Só ele, Elpídio, tem, na cena enunciativa, o direito à fala. “E o diabo desse Elpídio com coisa que tinha formiga na bunda. Nem paciência tinha de esperar que o camarada ouvisse sua frase, entendesse e formulasse o pensamento numa resposta suficiente. Falava e saía na carreira” (VJ, p. 42).

O patrão se torna, em nome do poder e da covardia, o grande silenciador do conto e o faz com estratégias e vítimas variadas. A cada manifestação, ele fecha a possibilidade de Piano, de modo direto ou indireto, conseguir a enxada para plantar a roça. Seu interesse no silêncio da personagem é maior do que a necessidade de fazer com que ela realize a tarefa

que lhe é imposta. Aliás, a luta dele é contra a inferioridade que se instala em seu psicológico e se materializa na mais alta representação política da cidade, o posto de delegado:

– Ora, essa é boa. Me fazendo de besta, querendo passar melado no meu beijo. – Assentou-se, levantou-se de um soco, como se o assento estivesse cheio de estrepes. – Quero mostrar presse delegadinho de bobagem que nele você passou a perna, mas que eu, Elpídio Chaveiro, filho do Senador Elpídio Chaveiro, que esse ninguém não logra. Há-de-o! – Riu seu riso de dentes de ouro, deu uma volta muito senhor rei: – É baixo, moreno! (VJ, p. 49).

A vaidade de Elpídio lhe impõe a personificação desses sentimentos e o coloca como vítima do ódio que por ele nutrem as personagens do conto. Exceto o padre, todos que se negam a emprestar a ferramenta a Piano o fazem como repúdio a seu patrão:

Daí em diante, no diário, o camarada foi ficar na porteira das terras de Seu Elpídio, por onde rompia a estrada salineira. Um viajante passava e Piano formulava seu rogo: – Seu moço, num vê que tou aqui com uma roça de arroz no ponto de planta e num tem enxada? Com perdão da pergunta, mas será que mecê não tem por lá alguma enxada assim meio velha pra ceder para a gente? Mas ferramenta em tal tempo é coisa vasqueiro. As poucas existentes estão ocupadas e ninguém cedia ferramenta para camarada, porque no final era o mesmo que ceder para o patrão e esse tinha lá precisão de empréstimo? (VJ, p. 42-3).

A manifestação silente desse ódio é responsável pela saga de Piano na tentativa de conseguir a tão desejada ferramenta para cumprir sua tarefa de escravo, o plantio da roça. Tanto isso é verdade que, para tirar o mel, visto que o produto beneficiaria o próprio Piano, Seu Joaquim lhe empresta o machado. “Mais fácil era tirar mel. Piano tomou o machado emprestado de Seu Joaquim e tafulhou no mato” (VJ, p. 41). Seu Joaquim está entre as personagens que se negam a emprestar a enxada a Piano porque o empréstimo beneficia Elpídio. Diferente dos demais, ele deixa claro o motivo da negativa e convida a personagem à libertação:

Por derradeiro arranjou Elpídio encrenca com o açude que abastecia de água a morada de Joaquim, que estava no ponto de acender vela em cabeceira de defunto. Essa tenda é que desdeixava Seu Joaquim emprestar a enxada a Piano, a quem, para demonstrar amizade, disse, já virando as costas: – Vem trabalhar mais eu, Piano. Te dou terra de dado, te dou interesse... (VJ, p. 39-40).

Nesse convite, há o silêncio da ingratidão a Piano, carregado também de uma certa hipocrisia. Ele sabe que a personagem está presa a Elpídio por um capricho e não tem condições de aceitar o que o amigo lhe oferece.

A cena do almoço na casa do Seu Reimundo desenha o silêncio que nasce dos mecanismos ideológicos da época, ou seja, do preconceito da avareza e do oportunismo. No Conto “Rosa”, a princípio, a mãe não fala porque teme a reação do esposo. É comum, na época da narração, o homem ditar as regras da casa e a esposa lhes obedecer e as transmitir aos filhos. Outro índice de preconceito na cena é uma das justificativas de Seu Reimundo para não dar o de-comer aos filantes. Eles poderiam transmitir doenças a sua família. “Se Seu Reimundo desse o de-comer, teria que suportar a despesa, teria que arcar com o risco de se contaminar com as doenças que esses filantes geralmente traziam, repelentes e transmissíveis” (VJ, p. 64). A retórica da avareza é que tece o silêncio de Seu Reimundo. Ele trabalha sozinho na loja para economizar o salário do empregado e faz as refeições com a casa fechada para não oferecer alimento às pessoas. Os alimentos servidos nas refeições são tão básicos a ponto de constrangê-lo diante das visitas. Também são vergonhosos os pratos e talheres que usam. Essa economia doentia o leva à categoria de ridículo. “Se Seu Reimundo desse o de-comer, [...] teria que passar vexames, o hóspede sempre sairia falando da pobreza da mesa, da pobreza dos pratos e talheres” (VJ, p. 64). Para fazer valer seu poder de chefe de família, Seu Reimundo prefere a persuasão à imposição numa incrível manifestação dos aparelhos ideológicos de estado. Afinal, ele é o poder da instituição “familiar”. Na cena, o silenciamento da mãe e do filho são conseguidos por meio do engodo, ou seja, ele tenta distrair a atenção dos dois com uma história a fim de que eles se esqueçam do barulho que ouviram lá fora. Esse é um típico caso de silêncio constituído ou apagão:

Foi na hora do almoço. [...] Na porta da rua ouviu-se um ruído. [...] Em seguida um gemido como se alguém velho ou muito cansado se assentasse. O filho parou de comer, olhou para o pai e depois interrogou a mãe com um olhar. A mãe deu às feições um ar cômico de espanto, como quem diz: sei lá o que é isso! Seu Reimundo percebeu todos os gestos, mas fez de conta que os ignorava e continuou contando um caso. [...] Seu Reimundo tinha uma jeriza danada de que o procurassem durante as refeições (VJ, p. 64).

No silêncio de Seu Reimundo, há também uma carga de oportunismo. Por isso, ele evita exhibir aos fregueses seu hábito alimentar. Como comerciante, poderia até os perder por causa de ridiqueza. Assim, a cena conta com um silêncio que concilia economia dos alimentos com a fonte explorada para consegui-los. “Se não desse comida, arcaria com a maledicência do povo, com o comentário de cauíra ou ridiqueza, e até perderia algum possível freguês” (VJ, p. 65).

O episódio acima explorado serve de instrumento para a caracterização do silêncio de Rosa. O conto inicia-se com um barulho contido, um saco de roupa jogado no chão, e denuncia um sofrimento com um gemido. A entrada de Rosa na casa associa-se à suposta faca do homem esfaqueado. Depois da tentativa vã de ser atendida, Rosa entra na casa, sangrando a jeriza de Seu Reimundo, exigindo da família um cantinho para morar. Em outras palavras, ela adentra o seio da família de Seu Reimundo sem pedir licença como faz a faca do assassino no peito da vítima:

Passos, passos se aproximavam. [...] Uma mulher lá surgiu, pedindo louvado: – Sus Cristo, patrão! [...] É. Num vê que a gente... Sim, era Rosa. Queria morar ali, poderia cozinhar, lavar roupa. Rita não gostava de cozinheira. [...] Rosa, entretanto, emburrou, não queria ir para outro lugar: – Sô chegante, sá dona, num cunheço ninguém no comerço... (VJ, p. 66).

O comportamento resoluto de Rosa pode ser consequência de seus sofrimentos na luta constante contra a solidão. Na antiga morada, perdera o pai e, na nova cidade, conhece pessoa alguma. A personagem, viajando assim sem rumo e sozinha, transforma-se na metáfora do sangue do esfaqueado que perde a função de irrigar a vida, escorre por algum lugar sem rumo e

coalha para se transformar em lixo no solo. É assim que se sente Rosa nesse momento de solidão como lixo humano, sem parentes, sem amigos, sem terra para lhe garantir o sustento:

Rosa não queria ganhar nada. Rogava somente um canto pra mode dormir, um tiqum de comida mode não morrer de fome: Tô andando bem um mês e quê... E explicou que o pai morrera, ficando sozinha nesse mundão de meu Deus. Que morava longe toda a vida, num lugar que tinha serras altas luminosas, com um rio escuro e gemedor: – A gente anda cinco léguas num dia; eu andei pra mais de mês até esbarrar nesse comércio (VJ, p. 67).

Nesse estágio, o silêncio de Rosa se caracteriza como resultado de sua sozinha tanto na antiga quanto na nova morada. Na casa de Seu Reimundo, Rosa experimenta a mais árdua das solidões, a solidão entre as pessoas, fato que constitui o silêncio constitutivo, e silencia-se e tenta povoar sua vida com afazeres de sua competência, o trabalho bruto já que não sabe cozinhar. Esse fato ilustra o silêncio constitutivo, na modalidade silêncio local. É o silêncio da censura: ela não se aceita fora do sertão.

E Rosa foi ficando para lavar uma roupa, pilar arroz, socar paçoca, capinar quintal, torrar e socar café, fazer sabão, buscar água na bica. Cozinhar ela bem que principiou, mas Dona Rita desistiu (VJ, p. 67).

A casa de Seu Reimundo se transforma em extensão da antiga casa de Rosa, isto é, ela vem do sertão e traz o sertão com ela. Daí as atividades preferidas. Ela é uma sertaneja. Nessa condição, Rosa teme o que vê na cidade e silencia-se em função do medo. Esse silêncio vai da ausência de voz ao apagamento parcial ou total da imagem, silêncio constitutivo que se impõe a própria personagem por meio de recursos como a escuridão, com o esconderijo, com o disfarce e até mesmo com o esquivamento. Ela parece temer revelar aos outros o bicho do mato que nela habita:

Buscar água na bica da rua também era serviço de que não gostava. Ia de madrugada, estrelas de fora, e voltava com o pote cheinho de água morna, o cuitzinho boiando para não derramar. [...] Nutria pela rua um surdo receio, incerto temor de dano ou possível perigo, olhando-a às escondidas, como se olha um bicho feroz ou nojento. Quando chegava à porta ou à janela, o que era muito raro, metia a metade da cara, conservando a outra metade oculta. A igreja ia de noite e lá

ocultava-se num canto escuro, bem atrás, debaixo da escada do coro, de parelha com a preta Inácia, que a ensinou a embrulhar-se no xaile, misteriosamente. [...] Se havia aglomeração na rua, Rosa metia-se pelos fundos dos quintais ou pelos becos, com o intuito de esquivar-se dos grupos de homens (VJ, p. 67).

A busca da identidade perdida se torna o ópio de Rosa. Em meio ao silêncio e ao apagamento da imagem, ela se identifica com a preta Inácia. Inácia parece sentir o mesmo vazio que sente Rosa e, a exemplo dela, silencia-se e apaga-se na multidão. Há indício do fenômeno quando ela ensina Rosa a embrulhar-se no xaile, misteriosamente, situação exposta na citação anterior. A autopunição e a discriminação são responsáveis por esse comportamento das personagens. Uma se esconde no xaile porque é negra e a outra, porque não tem família, porque se acha uma pessoa alheia ao mundo em que vive. A personagem parece fazer um elo entre a sua origem e seu destino, portanto passado e presente, com a presença de seus conhecidos na loja de Seu Reimundo. Nesse episódio, ela se esquece momentaneamente da dor da solidão e se interage com os fregueses e vive momento parco de satisfação:

De repente, animais relincharam lá fora e Rosa ficou sarapantada. [...] Rosa convidou o conhecido e o outro para a varanda e daí foram para a cunzinha. [...] Baixa, lenta, a conversa escorria feito um azeite encorpado, olhos sem se fitarem. [...] Depois, um atrás do outro, saíram. Rosa nessa tarde estava desenvolta, satisfeita, completamente livre. Estava provado perante Dona Rita e Seu Reimundo que ela “num tinha nascido no oco do pau não”, que tinha conhecidos e amigos (VJ, p. 70-1).

Na falta de gente para sua interação social, Rosa se interage com a natureza. “Calma, sempre séria, nunca loquaz, ela ficava um tempão danado quieto na cozinha, numa quieteza tão humilde e vegetal que a gente tinha a impressão de que ela se dissolvia no ambiente” (VJ, p. 67).

A seca parece ter sido o elemento responsável pela migração de Rosa. Isso se justifica pela mudança do seu comportamento diante de um pau seco. Ela deixa para trás

uma serra que brilha. Esse brilho denuncia a ausência do verde já que só as pedras podem apresentá-lo. Nessa serra, há um rio escuro e gemedor. Há uma prosopopéia na descrição do rio. Ao ganhar características humanas, ele se associa a Rosa. Rosa é a metáfora do rio. A exemplo dele, ela escurece sua expectativa de vida e geme a sua dor enquanto faz a escala da própria degradação. De gente de relativa posse, com seu chão, ela se transforma em traste alheio em terra também alheia. Para não perder o pouco de vida que lhe resta.

A chegada da chuva devolve a Rosa sua identidade perdida e faz uma ponte entre seu passado e seu presente. Em forma de agradecimento à família de Seu Reimundo ela planta o quintal durante a madrugada. Coerente com a afirmação inicial de que não queria dinheiro, deixa na casa do patrão o vestido e os chinelos que ganhara e vai ao encontro daquela que há tempos havia perdido: a dignidade. Esse encontro só se torna pleno quando Rosa reintegra seu sertão:

No quarto de Rosa, dependurado de um torno atrás da porta, estava um vestido velho; no chão, perto da cama, descansava o par de chinelos. [...] O chinelo parece que escutava, parece que esbarrava ali apenas o momento bastante para recobrar alento e a seguir romper viagem rumo a um ponto muito distante que o estava chamando (VJ, p. 77).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi com o intuito de desvelar o silêncio nos contos de Bernardo Élis que se empreendeu esta pesquisa. A partir do levantamento bibliográfico, foram selecionadas duas obras básicas para o suporte desta análise: *Aparelhos Ideológicos de Estado* de Louis Althusser (1985) e *As Formas do Silêncio no movimento dos sentidos*, de Eni Puccinelli Orlandi (2002).

À luz da teoria dos dois autores, foram estudados o silêncio das personagens e suas causas e o silêncio da palavra nas suas diferentes significações. Para melhor compreender esse silêncio, dividiu-se o trabalho em dois desdobramentos: o silêncio moral e o silêncio social. Para essa divisão, teve-se como parâmetro o silêncio das personagens e os motivos que as levaram silenciar-se. Dentro desse silêncio, foi localizado o silêncio da palavra, esse que, para Orlandi, significa. Essa junção de silêncio como resultante da ação dos aparelhos de Estado com o silêncio que fez o sentido no discurso foi de suma importância para a caracterização dos contos bernardianos na análise do silêncio.

No ensaio de Althusser, encontrou-se a sustentação ideológica para abarcar o sentido do silêncio na obra bernardiana porque, segundo o filósofo, toda formação discursiva (o que pode ser dito nas interlocuções sociais) advém de um aparelho produtor repressivo, cuja função única é reproduzir as condições impostas pela autoridade repressora. Com base nessa sustentação, percebeu-se que Bernardo Élis abordou o assujeitamento de suas personagens de forma artística, envolvendo-as na mais crua realidade. Nessa exploração, parece ter ido além das injustiças encontradas nas relações sociais do tempo focado na narrativa. Ele aproveitou a crueldade da época e a intensificou. Nessa intensificação, chegou a meter o dedo clínico nas chagas dos

assujeitados talvez para demonstrar seu compromisso social sem se envolver com os aparelhos repressores do estado. Na condição de artífice da palavra, ele teria encontrado na arte proteção necessária para fazer a denúncia sem dar nomes aos responsáveis pelas agruras humanas. Talvez ciente de o leitor capta uma percentagem mínima da mensagem que lê, Bernardo esmiuçou o sofrimento das personagens, a fim de que levasse o leitor pelo menos a refletir sobre as injustiças que se cometem nas relações subordinante-subordinados. Outra permissão de Bernardo para essa abordagem se encontrou no fato de que ele, como escritor, não fala necessariamente de uma cena que aconteceu, mas que teria possibilidade de acontecer. Nesse sentido, com sua narração, embora não sendo filósofo ou sociólogo, de forma peculiar, Bernardo deu sua contribuição para que as relações entre as pessoas de diferentes classes sociais fossem marcadas pelo respeito e pelo amor ao próximo. Nos últimos momentos de Piano, o leitor sofre o impacto naturalista que Bernardo Élis deu ao texto para mostrar em preto-e-branco a obscuridade de uma personagem assujeitada pelo sistema autoritário do coronelismo vigente nos sertões de Goiás. Mais do que símbolo do assujeitamento ao sistema, Piano se tornou objeto da intriga de Elpídio com o delegado. Esse objeto foi adquirido pela moeda mentira do delegado e sustentado pela megalomania de Elpídio que queria, a todo custo, provar que era mais homem do que todos os outros, que tinha mais poder do que o delegado, portanto era a força absoluta da região. Piano se tornou o objeto no juguete da medida dessa força. Ainda para compreender os sentidos do silêncio nos contos bernadianos, torna-se obrigatório fixar o olhar, com criticidade isenta de qualquer juízo de valor, nos pontos ideológicos mais importantes do ensaio althusseriano.

Em primeiro lugar, a ideologia é materializada pelo discurso. Não há discurso sem ideologia. Nesse momento, surge a palavra para intensificar o silêncio das

personagens. Ela se vale de arranjos variados para validar o silêncio oriundo da ideologia dominante uma vez que permite a materialização do discurso dos aparelhos ideológicos de Estado.

Num segundo momento assinala-se que somente pela relação conflituosa entre classes pode-se desvelar a ideologia dominante, bem como os assujeitamentos sofridos pelos indivíduos.

Em terceiro lugar, acredita-se que quem torna um indivíduo sujeito (autor) de suas próprias ações é a ideologia. A título de ilustração, percebe-se nas tramas bernardianas que as personagens são assujeitadas e que o silenciamento é a marca desta condição.

Pelos critérios acima elencados, justificou-se a escolha da Análise de Discurso de linha francesa para o mergulho nos sentidos dos contos bernardianos. Neles, a linguagem dos textos focalizada como fato linguístico não possui a forja da ciência para explicar as formas do silêncio nas interlocuções entre as classes dominantes e dominadas. A Análise de Discurso permitiu que o analista pudesse arpoar do entendimento das práticas discursivas do universo literário dos contos bernardianos e as formações ideológicas que deram sentido ao silenciamento dos indivíduos da ficção em estudo.

Houve momentos em que o silêncio surgiu como fissura no barulho. Nessa fissura, ingressou-se uma cena do passado para significar no presente. Como os conceitos da moral são mutáveis, a mesma cena trouxe sentimentos diferenciados para a personagem. Jeremias que silenciara pela insegurança há trinta anos, passou a silenciar-se, no resgate da mesma cena, pela vingança embora ainda buscasse a mesma mulher amada. Isso ocorreu no conto “Noite de São João”.

A passagem do silêncio para o barulho foi um jogo interessante no conto “Missa de Primeiro de Ano”. Nesse movimento, o silêncio se tornou índice de medo, pavor, e o som, tanto das palavras quanto do instrumento musical, índice de equilíbrio das personagens. Esse movimento opositivo e cíclico do silêncio versus barulho funcionou no conto como instrumento de tortura, o primeiro a quedar as personagens a encantá-las via silêncio e devolve-as aos lugares com o barulho. Tudo isso ocorreu em função do medo do sobrenatural, alimentado pelos fiéis.

O silêncio teve seu movimento de avanço e de retrocesso no conto “Em que o Mistério da Conveniência explica a Conveniência do Mistério”. A força que lhe garantiu essa ida e volta foi a da conveniência. Em nome dessa conveniência, o coronel Quinca Batista tomou o fato de ter achado o envelope com o dinheiro como milagre, a igreja se valeu do milagre para se promover e o promotor entrou em crise de consciência se denunciava o pretense sogro para fazer justiça ou se calava para levar vantagem no casamento com a filha do coronel. O retrocesso fechou o conto em nome da conveniência.

No conto “Veranico de Janeiro”. O silêncio se apresentou como ausência de elementos capazes de promover o barulho, a ausência de pessoas, de fatos que pudessem movimentar a pacata cidade. Em seguida, o silêncio apareceu como resultado do barulho e das ações do capitão Benedito que falava feito papagaio para apagar o que não lhe interessava. De acordo com esse interesse, ele também ouvia e deixava de ouvir conforme lhe indicasse a conveniência. Outro forte recurso na trama do silêncio no conto foi o apagamento do sujeito do discurso com o coletivo “a gente”. Nesse coletivo, esconderam-se Liduvino que tentou se eximir da responsabilidade de cuidar do doente, Zé Roxinho arremedou Liduvino para chamá-lo ao compromisso de arcar com a responsabilidade sobre

as obrigações que defendia e Chiquinha tentou se proteger dos rigores do Aparelho Repressor do Estado.

No conto “O Louco da Sombra”, o silêncio se movimentou de fora para dentro e de cima para baixo. No primeiro momento, ele camuflou o adultério do Sr. Carlos que assumiu a filha bastarda como adotiva. A ausência de elementos promotores do barulho marcou o silêncio da floresta. De cima para baixo, forças metafísicas silenciaram Luiz com a loucura e amada com a morte.

Durante a análise dos contos, percebeu-se a presença marcante dos Aparelhos Repressores de Estado na caracterização das personagens. Como a geografia que serviu de cenário às narrativas era minguada, a maior representação de Estado era o posto de delegado. Assim, esse posto era sempre cobiçado por outras pessoas desejosas de poder. Os coronéis, os capitães e os homens ricos passaram a representar esse aparelho.

Com essa força repressora, o mundo passou a ser do Seu Elpídio, no conto “A enxada”. No afã de colocar sua homênia acima da que caracterizava o delegado, Elpídio ora transportava Piano de um lugar para o outro ora o agitava como pavilhão do seu pseudopoder ora o colocava para tropeçar nas pedras do seu próprio destino. O destino de Piano fora traçado pelo delegado na hora em que acertava contas com Elpídio, quando deixou de ser gente para se transformar em moeda corrente, assujeitando-se à força do aparelho repressor. Esse aparelho era agora o próprio Elpídio que, pela condição de usuário, assujeitara o delegado com seu poder e Piano com sua impotência.

No conto “Veranico de Janeiro”, assumiu o comando do Aparelho Repressor o Capitão Benedito. Na metáfora do poder que ele se impunha, chegou a estabelecer um centro de comando elevado à categoria de trono, o poleiro. Sentado nesse trono-poleiro,

Capitão Benedito ditava as sentenças para seus devedores, sovava alguns, tomava todos os pertences de outro. Para garantir a expansão do capital, o capitão procurava novas formas de assujeitamento das pessoas que precisassem de socorro financeiro. A renda mensal para o sustento da família era garantido com os juros das quantias devidas pelas pessoas que tinham condições, ainda que minguadas, de saldar a dívida com o capitão. A fim de perpetuar seu poder, o Capitão Benedito dependurava a audição e a visão no fiel da conveniência. Com os dois sentidos seletivos, ele acumulava a representação de dois aparelhos de Estado: o repressor pela força e o ideológico pela astúcia.

Como um governo itinerante, Jeromão, no conto “Moagem”, detinha a força do Aparelho Repressor. Seu interesse era expandir seu patrimônio com a exploração da mão-de-obra dos empregados. O salário que pagava não tinha o poder de reprodução da produção, tanto é que Totinha era obrigado a comer feijão carunchado e Damas devia se contentar com um quarto de garrafa de cachaça por semana. Casemiro comandava o Aparelho Ideológico. Nesse comando, ele questionava a função da escola e justificava que alguém precisava ficar sem estudo para pegar no pesado.

No conto “Rosa”, Seu Reimundo representou o aparelho coercitivo ideológico. Ele foi o mantenedor da ordem da casa, controlou as ações da esposa e do filho por meio da persuasão. Como recurso persuasivo, ele contava história para apagar o barulho que prendia a atenção da família, num exemplo de silêncio constituído. Rosa, apesar de deslocada de seu espaço geográfico e de sua cultura, apresenta o silêncio fundante. Seu silêncio foi estabelecido por ela mesma na luta interior que travava entre a necessidade de se socializar e o desejo de permanecer no sertão.

A busca da proteção contra o peso do aparelho coercitivo repressor de estado, por

terem cometido crimes promovem silenciamentos diferenciados em alguns contos. Em “Pai Norato”, a personagem, Norato, protegeu-se no silêncio da mata para se esconder da polícia; no conto “Em que entram um judeu, dois baianos, alguns goianos e umas criações”, o protagonista se escondeu do crime, fazendo longas viagens, mudando de traje e trocando de nome; em “A mulher que comeu o amante”, Izé da Catirina buscava abrigo em regiões desconhecidas e nesse abrigo cometia outro crime que motivava nova fuga em busca do silêncio protetor; no conto “Um assassinato por tabela”, Benício se escondeu no silêncio atrás do escudo do crime que obrigou a amante a cometer; em “O inexplicável caso da orelha de Lolô”, Anízio se escondeu no silêncio do calabouço da própria memória.

Enfim, no decorrer desta análise, foram detectados tipos variados de silêncio que se justificaram também por diferentes causas. Houve o silêncio fundante, promovido pela necessidade da personagem para ruminar seus dramas psicológicos. Houve o silêncio constituído para a manutenção do *status quo*, via imposição dos aparelhos coercitivos de Estado. Na reunião dessas duas forças dependentes do silêncio, a moral foi desenhando o comportamento das personagens com seus acertos eufóricos e com suas falhas escondidas no silêncio da punição, do medo, da vergonha, da insegurança. A exemplo de Rosa que, psicologicamente, carregava o silêncio do nada ser e mesmo assim se inseriu na casa do Sr. Reimundo onde reinava o aparelho ideológico, o silêncio moral invadiu o social e redesenhou o comportamento das personagens que não fabricaram o próprio silêncio, mas que foram obrigados a silenciar-se em função do poder do Aparelho Coercitivo Repressor de Estado a fim de garantir a minguada ração diária, o direito de abrir os olhos para a vida ainda que miserável, o sonho de contar um dia com a redenção, enfim, de, se possível, continuar a viver. Althusser (1985) orientou-nos para os

mecanismos do silêncio constituído, resultado de um poder sobre o homem. Nessa ação, o homem se deixou manipular e se reduziu à obediência da força do comando. Orlandi (2003a) orientou-nos para o silêncio voluntário, o fundante, esse que a pessoa produziu por obediência a seus próprios desejos ainda que esses desejos fossem por forças morais determinados. Assim, percebeu-se que o primeiro aprisionou o homem porque foi a realidade social e o segundo voou livre rumo a um sonho porque foi arte ainda que tenha sido a arte de saber calar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, N. A. *Estudo sobre quatro regionalistas*. 2ª ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1985.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Tradução de W. J. Evangelista e M. L. V. Castro. 9ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

ÉLIS, B. *Obra reunida de Bernardo Elis*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1987.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MUSSALIM, F. Análise do discurso. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso - Princípios e Procedimentos*. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. *As formas de silêncio*. 5ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 2002a.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ÉLIS, B. Entrevista Histórica / Bernardo Élis - 1ª parte. Jornal Opção, jun. 1996. Entrevista concedida a Euler Belém; José Maria e Silva; Nilson Gomes; Antônio José de Moura; Haroldo de Brito; Domingos Félix de Souza. Jornal Opção On-Line. Disponível em: www.jornalopcao.com.br/index.asp?secao=Especiais&subsecao=Especiais&idejornal=186&idesp=14. Acessado em 20 de março de 2008.