UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

EDNA ALENCAR DA SILVA RIVERA

O imaginário e as manifestações do silêncio

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R621iRivera, Edna Alencar da Silva

O imaginário e as manifestações do silêncio. /
Edna Alencar da Silva Rivera ; orientador Maria Zilda
da Cunha. - São Paulo, 2019. 191 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de
concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Imaginário. 2. Silêncios. 3. Padre, padrone.
4. Mutum. 5. O Espelho. I. Cunha, Maria Zilda da, orient.
II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Edna Alencar da Silva Rivera

Data da defesa: 11/04/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Zilda da Cunha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30 / 04 / 2019.

(Assinatura do (a) orientador (a))

EDNA ALENCAR DA SILVA RIVERA

O imaginário e as manifestações do silêncio

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção de Título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador (a): Profª Drª Maria Zilda da Cunha.

SÃO PAULO

2019

AGRADECIMENTOS

À minha caríssima professora e orientadora Maria Zilda da Cunha por todas as palavras e essenciais pontuações. Juntas, refletimos e encontramos o caminho.

Ao professor José Nicolau Gregorin Filho por ter sempre me incentivado na jornada acadêmica. Agradeço também pela amizade, pelo carinho e pela confiança.

À professora Fabiana Buitor Carelli, que me indicou o caminho para chegar ao *Mutum* e encontrar algumas faces do silêncio.

À professora Maria do Rosário Lupi Bello, que nas horas de angústia me lembrou que só faltavam os dois pontos.

Ao professor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, que de maneira peculiar me transmitiu paz para desenvolver estes escritos.

Ao meu amado, José Luiz Rivera, com quem aprendi a entender os silêncios. Gratidão eterna pelo incentivo e pela paciência.

Ao estimado amigo Fabio Eduardo Muraca, com quem compartilhei muitas ideias a respeito desta tese, e de quem sempre recebi, além de excelentes referências, muita atenção e muito carinho.

À Capes

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

*Dedico esta Tese ao Mestre, meu amigo de quatro patas, que me ensinou com o olhar mais lindo deste mundo - o poder do silêncio.
E aos meus entes queridos falecidos nesta jornada.Saudades.*

RESUMO

O silêncio integra as experiências humanas, compõe o pensamento, tece a linguagem e configura a conduta e as manifestações artísticas. O imaginário e as manifestações do silêncio representam o anseio pela busca de faces do silêncio presentes no imaginário, nas experiências humanas e nas linguagens artísticas. Faces que, ao potencializarem o movimento de introspecção, podem contribuir para a abertura de portais e para a reorganização das vivências do ser. Para desenvolver o estudo, realizamos uma pesquisa bibliográfica e uma leitura analítica de obras artísticas de dois campos narrativos diferentes: fílmico e literário. As obras selecionadas para exame têm em comum a vigorosa presença do silêncio. Pela sua riqueza poética, os filmes *Padre, padrone* (1977) e *Mutum* (2007) e as produções literárias *O Espelho* (2001) e *Manuelzão e Miguilim* (2001) — além de outros textos inesquecíveis — colaboraram no desenvolvimento das análises. Para ampliar o entendimento sobre o imaginário, foram imprescindíveis os autores: Castoriadis (1982), Durand (2001), Maffesoli (2012) e Ruiz (2003). Também, como referência, Orlandi (2005; 2007), dada sua expressiva pesquisa a respeito do silêncio, além de outras teses que, ao tratarem do tema, trouxeram relevantes contribuições.

Palavras-chave: Imaginário; Silêncios; *Padre, padrone*; *Mutum*; *O Espelho*; *Manuelzão e Miguilim*.

ABSTRACT

Silence integrates human experiences, composes thought, weaves language and shapes conduct and artistic manifestations. The imaginary and the manifestations of silence represent the yearning for the search for faces of silence present in the imaginary, in human experiences and in artistic languages. Faces that, by potentializing the movement of introspection, can contribute to the opening of portals and to the reorganization of the experiences of being. To develop the study, we perform a bibliographical research and an analytical reading of artistic works from two different narrative fields: filmic and literary. The works selected for examination have in common the vigorous presence of silence. For his poetic wealth, the films *Padre, padrone* (1977) and *Mutum* (2007) and the literary productions *O Espelho* (2001) and *Manuelzão e Miguilim* (2001) - as well as other unforgettable texts - collaborated in the development of the analyzes. In order to broaden the understanding of the imaginary, the following authors were indispensable: Castoriadis (1982), Durand (2001), Maffesoli (2012) and Ruiz (2003). Also, as a reference, Orlandi (2005; 2007), given his expressive research on silence, in addition to other theses that, in dealing with the topic, brought relevant contributions.

Keywords: Imaginary; Silences; *Padre, padrone*; *Mutum*; *O Espelho*; *Manuelzão e Miguilim*.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1	14
Imaginário: o guardião dos pertences humanos	14
1.1 E, Era uma Vez... o novelo de histórias	17
1.2. Os profissionais das estórias – os contadores.....	23
1.3 Recursos da narração oral – maneiras de encantar	29
1.4 Quem conta um conto, aumenta um ponto... e suprime outro	32
Capítulo 2	36
Os ruídos do mundo: faces do silêncio	36
2.1 Os paradoxos da contemporaneidade	36
2.2 Figuras mitológicas do silêncio	43
2.3 Religião um olhar para o silêncio	45
2.4 O homem e as experiências com o silêncio.....	50
2.5 Na Paisagem Sonora: o homem aumenta o som, para não se escutar	52
2.5.1 Experiências de escuta: o silêncio se faz ouvir!.....	56
2.6 O cinema como divulgador de silêncios e de discursos hegemônicos	60
2.6.1 Cinema tipo exportação: nuances mercadológicas.....	66
Capítulo 3	70
Olhares e escutas: experiências dos sentidos.....	70
3.1 Antes de um começo, algumas notas.	70
3.2 As versões diferentes de narrativas humanas	73
3.3 O silêncio como experiência do entender e do sentir	82
3.4 Os jogos de poder.....	93
3.5 Ver e ler: experiências invertidas pelos sentidos	104
Capítulo 4	107
Mutum e os seus silêncios.....	107
4.1 O cinema como um escultor do tempo	109
4.2 Processos criativos: significando o mundo e as experiências	112
4.3 Mutum: interpretações de Rosa e de Kogut.....	115
4.4 Contribuições.....	144
Considerações Finais	147
Referências Bibliográficas e Fílmicas	152
Anexos.....	163
Pico da Macela	163
Deus do Silêncio:Harpócrates-Hórus.....	165

Lenda de Osíris	166
Quamquam Pluries (Série: Documentos Pontifícios sobre São José)	168
Oração à São José	173
Lenda de Eco e Narciso.....	173
Letras das canções (Cálice e Silêncio)	177
Ilustração da capa do livro	179
Filme Padre, padrone - Pai, Patrão	180
Ficha Técnica Padre, padrone.....	180
O Espelho, conto de Guimarães Rosa.....	180
Serra do Corvo Branco	187
Graffiti	188
Filme Mutum	189
Ficha Técnica Mutum.....	189
Caderno de um ausente	190
Inspiração	191

Introdução

O silêncio faz parte de toda e qualquer experiência humana. Ele engendra o pensamento, a linguagem, as formas de conduta e as diferentes expressões artísticas.

Em *O imaginário e as manifestações do silêncio*, estudar o silêncio se revela uma experiência intensa e única, rica de sentidos múltiplos e contraditórios que suscitam mudanças paradigmáticas no modo de se enxergar a vida. Pelo tortuoso caminho da existência, o silêncio irá desenhar-se em gradações, esboçando nuances de tons fortes e, por vezes, tênues. Com uma presença vigorosa, ele permeará a rede de sentidos no imaginário, que (como guardião dos pertences humanos) é uma sombra companheira de todos os afazeres.

Desde tempos imemoriais, o homem nutre um verdadeiro fascínio pelas formas de narrar. A cada contar, o conteúdo reconstruído e perpetuado se enovela no imaginário, e projeta uma imagem de quem verdadeiramente somos. Ao tangenciarem questões existenciais, as narrativas nos levam a experimentar situações hipotéticas, cuja lógica difere da realidade. Povoado por seres sobrenaturais, tal universo das narrativas do mundo ficcional alimenta com fórmulas mágicas a fantasia do homem. Pelo mar de histórias, a prática humana do narrar incorpora o movimento dialético entre o falar e o calar; e, pelo discurso, burila as experiências humanas.

Inseridas nesse contexto, as manifestações culturais tecidas nas matrizes de linguagens humanas mesclam-se freneticamente, revelando-nos uma era de transformações em áreas e direções diversas. Ocorre, então, a confluência de linguagens sobrepostas. Juntamente com o enovelamento caótico, experienciamos o paradoxo da contemporaneidade, em que o aumento de ruídos (de palavras expandidas pelos recursos tecnológicos) atordoia e polui os sentidos. Isso torna vital a busca do silêncio como elemento essencial para o entendimento e para o resgate da capacidade criativa.

Na presente tese, reside o anseio de mostrar as faces do silêncio e, por meio de vivências e de linguagens artísticas, investigar como se configuram manifestações que, ao potencializarem o movimento de introspecção, podem contribuir para a abertura de portais e para a reorganização das experiências humanas. Para tanto, foi feita uma pesquisa bibliográfica e uma leitura analítica de obras artísticas de dois campos narrativos diferentes: o fílmico e o literário. Via temática do silêncio, tais obras comungam ideias e estabelecem relações dialógicas.

Assim, o que foi visto, lido e reunido no presente estudo, por meio da análise das obras (ou vozes expressas em faces) revela nuances do silêncio. Bartolomé Castor Ruiz comenta que “nossa compreensão sempre desencadeia incompreensões” (2003, p.82). Até porque, ao tratar de silêncios, podemos — lembrando Maria do Rosário Lupi Bello (2008) — estar a falar de coisas diferentes, de sentidos contraditórios que culminam na riqueza de significados, de entendimentos que o silêncio sugere, não abarcáveis com palavras, mas que atribuem sentidos a tudo que nos cerca. Enquanto experiência, é inefável.

Para essa construção argumentativa, as abordagens foram norteadas em conceitos teóricos dos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa e da análise do discurso. Como fundamentação para as escolhas e as comparações, foram aplicados os princípios bakhtinianos do discurso, da polifonia da linguagem e da intertextualidade. O imaginário foi estudado pela ótica dos autores: Cornélius Castoriadis (1982), Gilbert Durand (2001), Michel Maffesoli (2012) e Bartolomé Castor Ruiz (2003).

Quanto às leituras teóricas específicas acerca do silêncio, ressalta-se a contribuição de Eni Orlandi (2005; 2007), autora que traz importante produção a respeito do tema. Para ela, fala e silêncio formam uma unidade exposta pelo discurso, ponto de encontro entre a ideologia e a produção de sentido. Vale referenciar, ainda, outras fontes consultadas, como as teses que versaram sobre o assunto e que forneceram relevantes elementos para a trajetória empreendida, tais como: *Os significados do silêncio na obra de Manoel de Barros*, doutorado de Júlio Galharte, de 2007, pela Universidade de São Paulo; *O silêncio em Vidas Secas*, mestrado de Málder Dias Ramos, de 2009, pela Universidade Federal de Uberlândia; e *Entre literatura, cinema e filosofia: Miguilim nas telas*, doutorado de Davina Marques, de 2013, pela Universidade de São Paulo.

Tecida em quatro capítulos, *O imaginário e as manifestações do silêncio* tangenciará possibilidades de sentidos para a compreensão do silêncio.

No capítulo um, “Imaginário: o guardião dos pertences humanos”, são examinadas as relações que o silêncio mantém com as mais antigas formas de expressões que engendram narrativas e tramas das experiências humanas. Teia coletiva e infinita que se faz pelo contar de múltiplas vozes: narrativas que, nascidas no berço da tradição oral, ainda desempenham papel relevante nas transformações culturais e ecoam na atualidade, indiciando sua importância na história da literatura e da humanidade. Trata-se de um contar que se faz por palavras e por pausas, em que a presença do silêncio se transformará em um recurso para o encantamento, pelo qual a imaginação alçará voos. Atuante em toda a forma de dizer humano, o silêncio pode nos agraciar com o entendimento daquilo que parece ininteligível.

Em “Os ruídos do mundo: faces do silêncio”, capítulo dois, problematiza-se o paradoxo

da contemporaneidade forjado por um mundo ruidoso e falante que, expandido pelas tecnologias, implica a exigência de mais silêncios. Faces manifestas na mitologia, na religião, nas experiências humanas, nas relações que o homem estabelece com a paisagem sonora e nas linguagens artísticas, como no cinema e na literatura.

Como exemplo de uma comunidade que valoriza o silêncio, é estudada a presença corriqueira de figuras mitológicas em lugares públicos, como Harpócrates-Hórus, indiciando a visão de mundo firmada na mitologia grega e romana. Na religião, é Mircea Eliade (2010) quem nos apresenta distinções entre o homem religioso e o não religioso e, a partir delas, as relações que cada um estabelece com o silêncio. Nos evangelhos vemos a contundente mudez de José, pai adotivo de Jesus. Na paisagem sonora, a atuação do homem que aumenta o som para não escutar o próprio lamento. A respeito das experiências de escuta, John Cage e a produção dos *4'33* é exemplo incontornável. No cenário nacional, canções como *Cálice*, de Gilberto Gil e Chico Buarque de Hollanda, e *O Silêncio*, parceria de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, são paradigmáticas. Quanto ao cinema, é investigado o manifesto potencial desse veículo como divulgador de silêncios e de discursos hegemônicos.

No capítulo três, “Olhares e escutas”, recorreremos à língua, à retórica e às implicações ideológicas para desvendar a multiplicidade de sentidos que o silêncio abarca. Focamos, nesse mesmo capítulo, na análise de duas obras: uma fílmica, *Padre, padrone*, dos irmãos Taviani; e outra literária, o conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa.

Trata-se de narrativas diferentes, que se aproximam pela riqueza poética que concebe sentidos e demonstra a força do silêncio. Silêncio expressivo que atua de maneira decisiva na vida dos personagens (no filme, Gavino, um menino pastor; no conto, o homem de *O Espelho*). Em cada uma, o silêncio se manifesta de maneira diversa. Na primeira, encarnado na figura paterna opressora que obriga o filho a abandonar os estudos e a viver isolado nas montanhas. Em Rosa, estamos a falar de subjetividades, o homem silenciado frente ao espelho se depara com o outro de si. No que tange às aproximações, a experiência perturbadora do calar fomenta transformações nos dois personagens masculinos. No filme, vemos que o silêncio imposto contribui para que o menino reúna forças para vencer a opressão do pai. Já no conto, o silenciar, escolhido como vivência, promove o encontro do homem consigo mesmo.

Por fim, no capítulo quatro, “Mutum e os seus silêncios”, tateamos o silêncio mediante a análise das narrativas presentes na adaptação cinematográfica de Sandra Kogut, baseada na obra literária *Campo Geral*, de Guimarães Rosa. Em cada imagem selecionada, em cada trecho do conto, percebemos a imponente do silêncio que, ao se manifestar, atribui sentidos às experiências humanas ficcionais. Tal manifestação do silêncio remete à concepção de

George Steiner (1988) sobre o inefável que se encontra para além das fronteiras da palavra. Cada imagem referencia o diálogo mudo com a escrita enigmática de Rosa. Em *Mutum*, o silêncio expresso no olhar de Thiago, personagem principal, é uma fonte inesgotável de sensações. Aos poucos, o *Mutum* revela algumas faces do silêncio, encarnadas na timidez, na revolta, na amizade, na tristeza e na aceitação, elementos que compõem o viver do menino sertanejo.

Em *Caderno de um Ausente*, João Anzanello Carrascoza revela a magnitude do silêncio que, em tempos ancestrais, representava a língua oficial pela qual tudo poderia ser dito na exata medida.

Ao final desse percurso, esperamos contribuir para novas percepções a respeito do que o silêncio pode nos dizer.

Capítulo 1

Imaginário: o guardião dos pertences humanos

Foi o avô que me ensinou a linguagem dos olhos. Fez-me entender que não se fala apenas pela voz e pela escrita. O corpo fala. Tudo fala: o jeito de vestir, os gestos, a postura, a inclinação dos ombros, o modo de andar. Basta saber ler. Impossível silenciar o corpo. Há, em relação a ele, permanente escuta: a da respiração. O corpo só silencia na morte (BETTO, 2013, p.117).

Frequentes são as histórias de portais resguardados por seres fantásticos, representados por guardiões, cujos temperamentos revelam toda a gama de paixões e de ódios terrenos. Iniciando a viagem, propomos soltar as amarras da imaginação e, para isso, caminhar pela trilha que inexoravelmente reserva o maior vislumbre para o final. Podemos sugerir, numa tentativa de visualização, o Pico da Macela¹, localizado a 1.846 metros de altitude, na cidade de Cunha, no interior do Estado de São Paulo. Então, sigamos com o esforço físico e intelectual necessário às caminhadas e abstrações. Pelo percurso, devemos procurar enfrentar e superar todos os obstáculos como se fôssemos heróis de fábulas e, a cada passo, receber as recompensas proporcionais aos desafios. No caso, não temos a vista dragões, sequer serpentes. A paisagem é bucólica. Vislumbramos flores e pássaros em um cenário primoroso.

No topo, deparamos com a magnitude da natureza e, passados os primeiros instantes, nosso olhar é surpreendido por um gavião, à margem do penhasco, que não alça voo pela aproximação humana. Seria ele o guardião? Não, ele é o mensageiro que fornece ao herói as pistas e as habilidades essenciais para o decifrar do enigma. Propõe sugestões infinitas para o imaginário a depender das experiências e da visão de mundo daquele que olha.

Pensar o sentido do imaginário remete-nos a uma metáfora – a do guarda-chuva – abrigo de lembranças, de pertences humanos. Desse modo, seria o imaginário como um guardião de preciosidades que protege um arcabouço atemporal de referências da humanidade. Em sentido transversal, análogo a um caleidoscópio, vemos imagens em *flashes*, fragmentadas de nossas experiências; e, por extensão, sentimos odores, sabores, auscultamos melodias, gritos, sussurros, delírios. Imersos, tateamos um líquido viscoso: um mergulho nas profundezas das produções humanas – quase batismal. Só o silêncio se escuta.

Cornélius Castoriadis (1982) vê o imaginário como sendo não somente uma imagem, mas sobretudo uma criação que envolve aspectos sociais, históricos e psíquicos. Senão,

¹ Imagem nos Anexos.

vejamos:

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos (CASTORIADIS, 1982, p. 13).

Como depreendemos, essa criação citada por Castoriadis (1982) envolve racionalidade, embora não seja delimitada por ela uma vez que estabelece uma relação indissociável com a imaginação. Castor Bartolomé Ruiz comenta que:

Não é possível pensar o imaginário sem a racionalidade. Só nas patologias se manifesta uma sensibilidade absolutamente fora da razão. Também não é possível pensar uma razão que consegue sufocar o imaginário ou esgotar suas possibilidades criadoras. Ambas as dimensões, razão e imaginação. Estão indissociavelmente implicadas. Uma não pode existir sem a outra (RUIZ, 2003, p.50).

Para Gilbert Durand, em face da capacidade de recriar e atribuir sentidos, o imaginário assume uma função essencial para e na humanidade:

Entre a assimilação pura do reflexo e a adaptação limite da consciência à objetividade, verificamos que o imaginário constituía a essência do espírito, quer dizer, o esforço do ser para erguer uma esperança viúva diante e contra o mundo objetivo da morte (DURAND, 2001, p. 432).

A essa essência do espírito, Michel Maffesoli (2012) acrescenta ainda um aspecto social e histórico. Diz o sociólogo francês:

Quanto ao imaginário, ele poderia ser esse céu das ideias que, de forma um pouco misteriosa, garante a coesão do conjunto social. É uma característica cada vez mais solicitada. A política, o marketing, a administração vão fazer referência a isso com frequência, chamando a atenção, com isso, para o fato de que só se pode captar o real a partir do que é, aparentemente, seu contrário: o irreal (MAFFESOLI, 2012, p. 2).

Segundo Ruiz (2004), vivemos em um universo formado por sentidos culturais, organizado em teias significativas que compõem as visões de mundo:

O sentido é sempre social. Ele se organiza em teias e estruturas de significados, a fim de estabelecer suturas simbólicas que dêem coerência à ação humana. Por este motivo, a realidade se manifesta para o ser humano de modo contraditório: como algo sólido e efêmero, paradoxalmente específico e fugaz, tensionalmente presente e futuro. Ele não pode apreender a realidade num só aspecto, sempre deve compreendê-la como abertura a ser construída. Não pode definir analiticamente o real, pois sempre se implica vitalmente no mundo que analisa (RUIZ, 2003, p.67).

A realidade construída, engendrada por esse “céu de ideias” de que fala Maffesoli, integra nosso mundo de sentidos e o ultrapassa. A captação explícita amplia-se e alia-se às necessidades do mercado cultural. Para o filósofo Gilles Lipovetsky e o estudioso do cinema Jean Serroy:

O imaginário cultural não é mais um céu acima do mundo “real”, o mercado integra cada vez mais em sua oferta as dimensões estéticas e criativas. Sem dúvida, o econômico jamais foi totalmente externo à dimensão do imaginário social, sendo o mundo da utilidade material ao mesmo tempo produtor de símbolos e de valores culturais. Simplesmente agora essa combinação é explicitada, gerida, instituída em

um sistema-mundo globalizado (LIPOVETSKY;SEROY, 2011, p.11).

Inseridas no contexto social, de certa forma, as narrativas orais acabam reproduzindo os valores estéticos ditados pelo mercado. No entanto, ao potencializar a experiência da narração, acessam um antropológico conteúdo simbólico. Conteúdo reconstruído e perpetuado a cada contar que se enovela no imaginário projetando uma sombra da imagem de quem verdadeiramente somos. “Sombra inseparável que projeta a imagem inapreensível do que somos. Está presente e é inatingível” (RUIZ, 2003, p.81). Sombra, de caráter volátil e imprevisível, de tal forma que:

Quando tencionamos abraçá-la, ela se transporta para além da nossa própria vontade. Assombra-nos com sua maleabilidade e persistência. Volátil como a dinâmica da luz, é tenaz como a própria existência. De aparência frágil, resiste a todas as vicissitudes. Sempre reaparece como indicador externo de quem somos, como nos movemos e para que existimos. Surge em nossa consciência na intersecção de um corpo opaco e sem a presença do outro desaparece numa aparente inexistência. Constitui o perfil escuro no qual se manifesta o seu imperceptível contorno. Transita na afirmação paradoxal da aparência e da realidade, da ausência e da presença. Afirma a um tempo o sombrio e o assombro da vida. Ao aproximarmos do imaginário, a metáfora da sombra nos alerta de que devemos desistir de cercá-lo conceitualmente de um modo definitivo. Nossa compreensão sempre desencadeia novas incompreensões. Eis por que temos de nos aproximar de modo descritivo, sem pretender descobrir essências definitivas que o determinam. O imaginário emerge como força criativa do sem-fundo humano, e o atalho que nos aproxima dele de forma intensa é a psique humana (RUIZ, 2003, pp.81-82).

Como lembra o autor, “não habitamos um mundo natural, mas vivemos numa selva de símbolos. Não somos um animal meramente racional, mas criaturas hermenêuticas que dotam de significado tudo o que tocam” (RUIZ, 2003, p.54). Em outras palavras, “nossa compreensão sempre desencadeia novas incompreensões”. De certo modo, os elementos discursivos presentes e projetados nas linguagens humanas buscam revelar o que almejamos alcançar no *céu das ideias* do referencial social, histórico e psíquico. As narrações, transmitidas de ouvido a ouvido, revelam aspectos culturais de cada povo reproduzindo seus costumes e suas tradições:

Cada significação social adquire seu sentido no contexto de outras significações, todas e cada uma delas se conectam numa trama maior, constituindo, desse modo, a identidade de uma determinada sociedade ou pessoa (RUIZ, 2003, p.51).

Composição que, tecida por muitas vozes, é representada pelas manifestações culturais engendradas nas matrizes de linguagens humanas. Em seus estudos, Maria Zilda da Cunha, *Na Tessitura dos Signos Contemporâneos*, esboça uma divisão em paradigmas. Para a autora, existem três categorias: na primeira encontram-se as linguagens verbal, visual e sonora em sua forma artesanal, numa relação muito próxima entre o produtor e o receptor. No segundo paradigma, estão incluídos os processos de produção de linguagens mediados pela tecnologia:

Processos capazes da propagação e difusão da voz no espaço e no tempo; técnicas óticas de formação das imagens, processos híbridos de propagação de imagem e

som; meios reprodutores da linguagem verbal e escrita, como a prensa mecânica e outros aparatos tecnológicos, que de certa forma afetam a própria linguagem e a construção de sentidos. Aqui teríamos o corte: fonte/meios produtores e receptores (CUNHA, 2009, pp.105-106).

E, no terceiro paradigma, constariam as atuais produções geradas por combinações numéricas realizadas por computadores e por vídeos. Processos infográficos pelos quais as linguagens verbais, visuais e sonoras atingem níveis de virtualidade e de simulação. Patamar em que reside a Hiperídia, “um ambiente não apenas técnico, mas vital, em que artistas desbravam territórios tendo em vista a interação e o trânsito de nossos sentidos, de nossa inteligência e a regeneração da sensibilidade humana” (CUNHA, 2009, p.106).

Retomando o conceito de imaginário como a sombra companheira de todos os nossos afazeres, inclusive do modo de produção das linguagens humanas, teríamos mediante esta classificação, no primeiro paradigma, as narrativas originárias resultantes das manifestações orais; no segundo, as formas híbridas como a literatura, a música e o cinema e, na terceira categoria, as atuais produções hipermediáticas. Porém, Cunha (2009) ressalta que a separação das linguagens não pode ser vista de maneira radical, estancada, pois “há um encapsulamento do primeiro paradigma pelo segundo, do segundo pelo terceiro e os signos sob exame mantêm vivos em suas entranhas a potencialidade, o frescor e o devir do primeiro” (p.144).

1.1 E, *Era uma Vez...* o novelo de histórias

Desde tempos imemoriais, desenvolveu-se na humanidade um grande fascínio pelas formas de narrar. Muitas das narrativas que nos chegaram estão emolduradas por um sintagma enigmático como o *Era uma vez* e convidam o ouvinte ou o leitor para adentrar um universo mágico. O suspense criado, que invoca expectativas acerca do que virá a seguir, evoca também a atenção para o desenrolar dos conflitos, mobilizando sensações de identificação com personagens e participação nos eventos, o que potencializa o desejo para que tudo termine com *felizes para sempre*. Essa moldura se constitui em recurso frequente em diversos contos populares, contos de fadas e maravilhosos. Narrativas que, se de algum modo tangenciam questões existenciais e próprias do ser humano, levam-nos também a experimentar situações imaginárias de um universo cuja lógica é distinta da que rege o mundo vivido, com intervenções de seres sobrenaturais dotados de habilidades e competências extraordinárias e possuidores de fórmulas repletas de magia.

Para Nelly Novaes Coelho (1985), de cunho popular, essas são originárias de longínquas narrativas primordiais que remontam a fontes orientais heterogêneas difundidas

pela transmissão oral no ocidente europeu durante a Idade Média. A autora ensina que, no engendrar de umas às outras no decorrer dos tempos, é que germinaram os primeiros textos literários que teriam sido destinados à infância. Afirmar ainda que, pela trama dos fios de narrativas primordiais orientais e medievais arcaicas, as quais circulavam oralmente, configurar-se-ão uma literatura folclórica que se subdivide em duas expressões literárias distintas: a literatura de cordel e a literatura infantil.

Das fontes orientais, uma importante referência é o texto de *Calila e Dimna*², considerada a coletânea mais antiga das narrativas originárias da literatura popular europeia devendo ter surgido na Índia por volta do século V a.C. Estudos orientalistas apontam que a coletânea reunia textos pertencentes ao *Pantchatantra*, composto por cinco livros, tido como um texto sagrado da Antiguidade e usado pelos pregadores budistas por volta dos séculos V e VI a.C. e ao *Mahabharata* – longa epopeia primitiva indiana do século VIII a.C. Consta ainda que tiveram larga divulgação as narrativas derivadas da *Pantchatantra* – conhecidas como *Hitopadexa* ou *Instrução Proveitosa* – composta por textos de caráter exemplar, utilizando como recurso o maravilhoso e a estrutura labiríntica.

Em grande parte desses relatos a ação se passa fora dos limites do mundo conhecido, o que mostra que, desde as origens, a palavra que se perpetuou de geração a geração ou de povos para povos, procurava dizer algo que explicasse não só a existência concreta do dia-a-dia mas também a que ficava para além dos limites conhecidos e compreensíveis (COELHO, 1985, p.6).

No Ocidente Europeu, as manifestações literárias datam da Idade Média, entre os séculos V e XV, período marcado pelo fim do Império Romano e início do Renascimento, movimento cultural, econômico e político surgido na Itália no século XIV, consolidado no século XV e que se expandiu por toda a Europa. Período foi marcado pela brusca mudança no mundo em que o antropocentrismo eleva o homem como centro do universo. A total reformulação das estruturas sociais culminou com os Tempos Modernos engendrando um amálgama cultural cuja fonte de inspiração era a tradição medieval. Tornam-se assim conhecidas e perpetuam-se as novelas de cavalaria e a obra-prima novelística *Decameron*, clara alusão aos Mitos Gregos.

Coelho relata que essas novelas de cavalaria, no início da Idade Média, expressavam o ideário guerreiro e religioso bem como dos primeiros grandes amantes como Tristão e Isolda, Lancelote e Gineva, entre outros. Esses elementos contribuíram para a formação cultural no Ocidente cristão entre os séculos XII e XIII.

Expressando o ideal guerreiro e religioso da Idade Média, essas novelas de cavalaria foram difundidas pelos jograis – músicos ambulantes que iam de vila em vila ou de castelo em castelo, divertindo os mais variados públicos. E ao mesmo tempo em que

²Calila e Dimna – nomes dos chacais, personagens principais das narrativas.

cantavam as façanhas guerreiras, iam divulgando valores e costumes de um povo para outros (COELHO, 1985, p.29).

Através das novelas de cavalaria, os homens medievais tiveram a rudeza de suas vidas romanceadas pelo feérico e pelo maravilhoso da Imaginação, do Idealismo e da Fantasia. O tempo passou entretanto as histórias continuaram a fascinar.

O que até aqui comentamos, leva-nos a um mar de histórias e de narrativas literárias em cujo percurso consolida-se uma literatura que foi denominada infantil mas que trazia em seu bojo a prática humana do narrar e, ao incorporar o movimento dialético entre o falar e o calar, burilou discursivamente as experiências vividas pelo homem. A produção também se aliou a noções de infância e de criança emergentes na civilização europeia moderna ocidental com a configuração de ideais da sociedade burguesa e da emergência do modelo familiar unicelular.

Em *A História Social da Criança e da Família*, Philippe Ariès (1981) detalha como, até o século XVIII, o vocábulo criança adquire significações diversas: do anonimato passa a ser vista como passatempo, adulto em miniatura, até atingir alguma notoriedade emergindo como grupo de importância social para o qual havia a necessidade de criar-se uma literatura específica.

Nos últimos tempos, inúmeras tem sido as produções literárias destinadas ao público infantil e juvenil. Na literatura infantil brasileira, Monteiro Lobato tornou-se um marco na produção de textos em que o contar não se faz sozinho, mas necessita da voz do outro, que ora fala, grita e cala para criar forma. O escritor, nas palavras de Coelho (1984), representa um divisor de águas, um autor inventivo que propõe o rompimento com o modelo pedagógico e moralizante que o antecedeu. Suas narrativas abrigam elementos que são próprios da narrativa oral havendo nessas a intensificação dos diálogos e a interposição de uma instância crítica: dados de metalinguagem que possibilitam ao leitor uma participação no perfazer da história.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996) destacam o estilo literário que se fez próprio desse autor:

O modelo de Monteiro Lobato é exemplar: tratava-se de aproveitar um processo da narrativa oral, encampando e transferindo para a literatura a figura que fazia o papel de transmissora da tradição folclórica. Desse modo, a obra de Lobato parece sugerir um percurso interessante para a formação de leitores: rejeita as experiências mais ortodoxas de leitura e recorre à sua origem mais primitiva, a narração e audição oral, quando contador e ouvintes – a plateia atenta, silenciosa e, quando necessário, também participante – partilham espaço e tempo (LAJOLO;ZILBERMAN, 2003, p. 217).

Lobato resgata e mantém viva a tradição milenar de ouvir e contar histórias, experiências primordiais aos seres narrativos como já citava Câmara Cascudo no *Dicionário*

do Folclore Brasileiro:

Assim, sempre foi uso matizar-se a fala e amenizar-se a narrativa, deixando a imaginação solta, a criar deliciosamente. Nem só os povos primitivos imaginam e fabulam assim, inventando. Todos os grandes espíritos de qualquer tempo sonham e traduzem suas ficções em contos, muita vez encantadores (CASCUDO, 1999, p. 515).

O tecer coletivo dessa teia infinita referenciada por vozes de tempos imemoriais do imaginário indiciam a importância das narrativas orais para a humanidade. Vejamos um bom exemplo.

Conta-se que, quando o rei egípcio Psammenit³

foi derrotado e reduzido ao cativeiro pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou este cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo. Psammenit ficou silencioso e imóvel com os olhos no chão; e quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado ficou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou sinais do mais profundo desespero (BENJAMIN, 1994, p.204).

Essa narrativa, ao ser recuperada e contada por Walter Benjamin em o *Narrador*, mostra-se paradigmática para representar o que ele denomina de a “verdadeira narrativa”. Para o filósofo, “ela não se entrega”. “Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (1994, p.204). Não se prendendo em transmitir a coisa em si como se fosse uma informação ou até mesmo um relatório, reserva a possibilidade de cada narrador imprimir sua própria marca na narrativa assim como a mão do oleiro adere à argila que modela:

A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1994, p.205).

Há milênios a rede de histórias tecida no ambiente das tarefas artesanais revela uma nova história a cada contar. Simbolicamente, remete à atuação da mão do oleiro na feitura do vaso: incapaz de produzir peças idênticas⁴. Ítalo Calvino, em Prefácio das *Fábulas*

³ As três versões da narrativa do rei podem ser lidas no artigo de Aparecida de Fátima Bueno, em <http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/artigo7vol1-1.pdf>. Acesso em: 24 ago 2016. Essa narrativa foi contada pela primeira vez pelo narrador grego Heródoto, depois por Montaigne e recontada por Walter Benjamin, em *O Narrador*.

⁴ A vida é história, é narração, é pulsar. Aprecio relacionar minhas pesquisas ao dia-a-dia, permito-me citar uma situação que ilustra bem esta questão do vaso e a arte de narrar. Em agosto de 2016, numa curta estada em Caruaru – PB, queria vasos de cerâmica pequenos, porém idênticos. Dediquei-me à tarefa de procurá-los. A atendente de uma das barracas da feira saiu-me com esta: “Olha, moça, vai ser difícil encontrar todos iguais, porque são feitos à mão, sabe como é, né?”.

Italianas, diz que a história nunca é a mesma:

“La novela num è bela, se sopra nun ci si rapella”, a novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz, por aquele tanto de novo que a ela se agrega ao passar de boca em boca. Decidi tornar-me, também eu, um elo da anônima cadeia sem fim pela qual as fábulas se perpetuam, elos que não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas (e aqui o provérbio e Benedetto Croce se encontram) seus verdadeiros “autores” (CALVINO, 2006, p.23).

Ricardo Piglia, em *Borges: a arte de narrar*, compara a narração às artes divinatórias: ao mesmo tempo que revela um mundo esquecido, traz marcas que encerram o segredo do porvir:

A arte de narrar é a arte da duplicação e do mistério; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido e invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia. Surpresas, epifanias, visões. Na experiência sempre renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito a nos ensinar sobre a vida (PIGLIA, 2001, p.32).

Para ele, as histórias de toda a humanidade são tecidas com as tramas de vida de cada indivíduo, relatos que nos deparam com a incompreensão e a certeza do fim:

Todas as histórias do mundo se tecem com a trama de nossa própria vida. Distantes, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios em que se experimenta com as paixões pessoais. Os relatos nos confrontam com a incompreensão e o caráter inexorável do fim, mas também a felicidade e a luz pura da forma. A experiência de errar e desviar-se em um relato baseia-se na secreta aspiração a uma história que não tenha fim: a utopia de uma ordem fora do tempo, em que os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados (PIGLIA, 2001, pp.24-25).

Calvino (1990) menciona que cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, uma confluência de objetos e estilos que permite reordenações múltiplas. Não encontramos melhor exemplo que Jorge Luis Borges, autor de histórias caleidoscópicas, escritor/leitor revelador da linguagem como uma tradição de palavras compartilhadas para quem a literatura pode ser vista como uma reescrita de origem mitológica:

Durante muchos años creí que me seria dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una oración pesada o mitigar un énfasis. Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce⁵ (BORGES, 1974, p. 400).

Posicionamentos expressos na genialidade literária de Borges com peculiares aproximações entre sonhadores e sonhados, como na *Parábola de Cervantes y de Quijote*:

Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos

⁵ “Durante muitos anos acreditei que escreveria uma boa página usando variações e novidades: agora, cumpridos os 70 anos, acredito ter encontrado a minha voz. As modificações verbais não atrapalharam nem melhoraram o que disse, a menos quando estas apressam uma oração profunda ou diminuem uma ênfase. Cada linguagem é uma tradução, cada palavra um símbolo compartilhado; é fútil o que o inovador é capaz de alterar, lembremos da obra esplêndida, mas não poucas vezes, ininteligível de um Mallarmé, ou de um Joyce”. Tradução livre.

mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII. No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto. Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin⁶ (BORGES, 1974, p.177).

Ou até mesmo o relato na perspectiva do ser odioso, do temível, do monstro habitante da *A casa de Asterión* que se diverte pelo labirinto da fragilidade humana:

O fato é que sou único. Não me interessa o que um homem possa transmitir a outros homens, como o filósofo, penso que nada é comunicável pela arte da escrita. [...] Oculto-me à sombra de uma cisterna ou à volta de um corredor e divirto-me com quem me procurem. [...] Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu? (BORGES, 2001, pp. 76-78).

Piglia vislumbra a produção borgeniana⁷ como um oráculo que, como tal, abriga respostas metafóricas para questões humanas. Nos contos “há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que essa história é a sua, e que a fatalidade é que define seu destino” (2001,p.24).

Calvino, ao citar Borges, o define como aquele dotado de uma narração sintética e esquemática que “consegue suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento” (1990,p.63). Narração que, ao juntar palavras e silêncios prenhes da complexidade do mundo, forma sentidos diversos.

Para Gilberto Mendonça Teles, poeta e crítico literário brasileiro, o silêncio é um espaço de possibilidades por onde circula a linguagem literária:

Falamos no silêncio como um espaço de possibilidades e vimo-lo como um rio cujas margens recobrem a linguagem literária, tanto da crítica como da literatura propriamente dita. Atingir a profundidade do silêncio é deslizar-se por um plano inclinado que, a partir da Língua e passando pela Retórica, vai dar no silêncio maior, onde deságuam todas as ideologias, como no mar de estórias da literatura indiana (TELES, 1989, p.18).

Presentes em todas as culturas, as narrativas nascidas no berço da tradição oral assumem um papel relevante nas transformações culturais que podem modificar nossa visão

⁶ “Para os dois, o sonhador e o sonhado, toda essa trama foi a oposição de dois mundos: o mundo irreal dos livros de cavalarias e o mundo cotidiano, comum do século XVII. Não suspeitaram que os anos acabariam por corrigir esta discórdia, não suspeitaram que a Mancha, o Montiel e a magra figura do cavaleiro seriam no futuro, não menos poéticas que as etapas de Simbad ou que as vastas geografias de Ariosto. Porque, no início da literatura está o mito, e também em seu fim”. Tradução livre.

⁷ Prólogo do conto *El informe de Brodie*, publicado em 1970. “He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad. Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir” (BORGES, 1974, p.399).

de mundo e se inscrevem na história da literatura. Segundo Calvino (1990), “no universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo...” (p.20).

1.2. Os profissionais das estórias⁸ – os contadores

Caminhos novos ou antigos percorridos por esta figura que já recebeu diversos nomes: para os gregos – *rapsodo*; para os africanos – *griot*; para os celtas – *bardo*; e, atualmente, *contador de histórias*, que Zumthor intitula o “porta-voz da voz poética⁹” (1993, p.57).

Para Walter Benjamin existem dois grupos de narradores exemplificados pelo autor como o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro é representado por aquele que ganhou a vida honestamente sem jamais ter saído do país, todavia conhece suas histórias e suas tradições. Já, o segundo, é o que viaja e traz de muito longe suas narrativas. Desses dois tipos arcaicos surgiram as respectivas famílias de narradores, que conservaram suas características pelos séculos.

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos[...]. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1987, p. 199).

Durante muito tempo, a narrativa que floresceu no ambiente dos trabalhos manuais caracterizou-se como uma forma artesanal de comunicação, uma espécie de artesanato da fala em que o narrador não estava preocupado na mera transmissão de informações mas em imprimir sua marca “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p.205).

Pelos escritos de Cunha (2009), ao citar Gilberto Freyre sabemos que a escravidão trouxe para o Brasil antigos narradores e também contadores de histórias, personificados nas velhas negras que, sem condições de realizar tarefas domésticas, percorriam engenhos e fazendas distribuindo histórias em seu caminhar.

⁸ No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a palavra **estória** tem várias acepções, sendo a 1.^a «o mesmo que História» a 2.^a «narrativa de cunho popular e tradicional; história» e descreve a sua etimologia como «do inglês "story" (séc XIII-XV) narrativa em prosa ou verso, fictícia ou não, com o propósito de divertir e/ou instruir o ouvinte ou o leitor «do latim historia, ae». Na Literatura Oral e Tradicional quando nos queremos referir a uma narrativa de cunho popular e tradicional emprega-se o termo **estória**. Talvez por decalque do inglês "story" a palavra **estória** seja utilizada como sinónimo de narração curta, pequena historieta de entretenimento, extraído de <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/historia-e-estoria/10346>. Acesso em: 01 nov 2018.

⁹ Lembramos das histórias contadas por nossas avós, entes queridos mortos, cujas vozes ainda ecoam em nossa memória afetiva. Lobato, através das *Histórias de Tia Nastácia* imortalizou o contar destas figuras no imaginário coletivo.

Com outras palavras que reforçam o caráter único da narração, a escritora Cléo Busatto (2013) frisa que o contador narra para sentir-se vivo e transformar sua história pessoal em uma epopeia, em uma narrativa essencial. Esse contador tradicional está inserido em um grupo social que se utiliza da oralidade para reter informações ou por ser analfabeto ou ainda, mesmo pertencendo a uma cultura letrada, não se deixar influenciar pela escrita. É um comunicador que, pelo meio em que vive, adquiriu o dom de narrar transformando-se na memória coletiva de sua comunidade. Sinaliza Cunha (2009) que as histórias são constituídas por um jogo de forças entre a voz e a memória daquele que conta:

[...] o contador busca o equilíbrio entre a situação presente da transmissão e todo o passado da tradição. Como tradicionais, podemos entender temas, motivos construtores da própria narrativa, bem como esquemas narrativos que dão a forma ao que é contado – fórmulas de narração que permitem a montagem de toda a história, a passagem entre uma cena e outra (CUNHA, 2009, p. 112).

E, por meio de contos, lendas e mitos, os contadores vão tecendo a teia que mantém viva as raízes culturais de seu povo. Busatto (2013) destaca que esses sujeitos-narradores-contadores, herdeiros da tradição oral, estão inseridos no contexto mediado pelos novos meios de comunicação e transmissão de saber. Na América Latina, são chamados de *cuenteros populares*.

Estão por aí, nas comunidades centrais ou periféricas dos grandes centros urbanos; na zona rural; nas comunidades litorâneas ao longo da costa do Brasil; escondidos nos campos; nas matas; na beira dos rios e igarapés; pântanos e restingas; ilhas marítimas e fluviais. Porém com um diferencial: eles ainda mantêm o tempo preso nos seus atos e nas suas palavras. Um tempo que para nós, que vivemos o urbano e seus desdobramentos, está quase esquecido [...] (BUSATTO, 2013, p. 20).

Pelo viés do tempo ou de seu uso, a autora relata que, para nós, que vivemos no urbano e em seus desdobramentos, este tempo já está quase esquecido tamanho é nosso envolvimento com outras malhas: “achamos sentido não mais na comunicação oral proveniente da tradição e da experiência direta, mas antes no que nos chega pela internet, pelos jornais diários, pelos noticiários de rádio e da TV” (BUSATTO, 2013, p.20).

Para a atual sociedade de consumo, contar e ou ouvir histórias pode parecer uma perda de tempo – basta observarmos a impaciência para se ouvir o outro.

Giorgio Agamben (2014) vai mais além e lança a seguinte questão: seríamos ainda capazes de experimentar e transmitir experiências? Para o autor, é preciso encontrar um novo lugar para a experiência. Propõe encontrá-la em um lugar chamado de “in-fância”, isto é, na fratura que separa o humano e a linguagem. Ou ainda, lugar esse residente no fato de o homem não nascer falando, de não nascer como um sujeito falante:

A ideia de uma infância como uma “substância psíquica” pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da

linguagem e a linguagem a origem da infância (AGAMBEN, 2014, p. 59).

Círculo marcado pela matéria-prima da experiência calcada no cotidiano que era passado de geração a geração. Na atualidade, a experiência encontra o seu correlato no conhecimento e não mais na autoridade. Na palavra e no relato presente nos contos, nas lendas, nas fábulas e nos mitos, não há mais autoridade para sustentar. O tempo presente prima pela falta de autoridade para se atestar uma experiência. Pois o que caracteriza a atualidade é “que toda autoridade tem o seu fundamento no ‘inexperenciável’, e ninguém, admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse a experiência” (AGAMBEN, 2014, p.23). Daí o *slogan* de uma humanidade que perdeu sua capacidade de produzir experiências.

No entanto, o autor ressalta que isto não quer dizer que não hajam mais experiências. Porém, o fato é que elas estão acontecendo fora do homem. Sentido pelo qual, Agamben relata que o homem moderno volta para casa extenuado pelo trabalho e pela enxurrada de acontecimentos, contudo, nenhum deles converte-se em experiência.

É esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana, e não uma pretensa má qualidade ou insignificância da vida contemporânea confrontada com a do passado (aliás, talvez jamais como hoje a existência cotidiana tenha sido tão rica em eventos significativos) (AGAMBEN, 2014, p. 22).

De forma mais enfática, Walter Benjamin (1987) sentencia que a arte de narrar está em vias de extinção, pois diante do mundo contemporâneo, cada vez mais industrializado e mais individualista, o homem não acredita mais nos contos de fadas e nos mitos.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Para o estudioso, a partir das guerras mundiais, desencadeou-se o processo de decadência do narrar, os homens voltavam mudos dos campos de batalhas e mais pobres em suas experiências comunicáveis.

Entende Agamben (2014) que uma das causas para o desaparecimento da experiência é a falta de autoridade para garanti-la.

Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade tem o seu fundamento no “inexperenciável”, e ninguém admitiria aceitar como válida uma

autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência. (A recusa das razões da experiência da parte dos movimentos juvenis é prova eloquente disso) (AGAMBEN, 2014, pp. 22-23).

Porém, o fato não significa a não ocorrência de experiências. Para o filósofo italiano, elas estão acontecendo fora do homem: “e, curiosamente, o homem olha para elas com alívio, [...] prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas” (AGAMBEN, 2014, p.23). Um esvaziamento que caracteriza nossa época histórica: era caótica de transformações em todas as áreas e direções, momento em que assistimos a confluência de várias linguagens que se sobrepõem. Nas palavras de Cunha (2009), a revolução atual é mais significativa e profunda do que aquela da invenção do alfabeto, de Gutemberg, e a da cultura de massa:

Muitos especialistas chegam a considerá-la com proporções antropológicas semelhantes às da revolução neolítica. Para se ter uma ideia das consequências trazidas por essa revolução, basta dizer que a nova ordem econômica, social e cultural mundializada não seria possível sem ela. Na base dessa revolução está o processo digital (CUNHA, 2009, p. 180).

A digitalização trouxe a universalização da linguagem proporcionando a rápida circulação de uma gama enorme de informações. Cenário no qual todos os campos produtivos de linguagem e processos comunicativos humanos aglutinam-se na hipermídia¹⁰. Reaparece o interesse pelas narrações orais. Seria uma tentativa de religação com o mundo? Ruiz (2003) faz-nos pensar que sim já que ele menciona que, através da realização de experiências gratificantes e prazerosas, o ser humano busca uma integração com o mundo.

Aqui vem à mente o contador de histórias contemporâneo como imagem desse homem – que procura o prazer para experimentar um fugaz sentimento de felicidade. Afinal:

Somos um ser de desejo. Desejo insaciável que a contingência do mundo não consegue preencher. Nossa sede de plenitude e está sempre insatisfeita. Somos impulsionados pelo desejo e coagidos pela insatisfação. Enquanto o desejo nos abre para horizontes de busca, a insatisfação nos retrai para os limites do possível. Desejando o novo, perambulamos ansiosamente alargando fronteiras (RUIZ, 2003, p. 79).

Para nós, as narrações, sobremaneira presentes na literatura e, com mais potência, na infantil, representam novas fronteiras: histórias que nos levam para outros mundos. Maneira pela qual entendemos que o contador, conciliando o ritmo de sua voz com o de seu corpo, com novas mídias e artes, cria, a cada contar, um contar único, ato que gera atualizações

¹⁰ “O grande poder definidor da hipermídia está no confluir das matrizes de linguagem e pensamento, na hibridização de mídias que ela aciona, e, consequentemente, na mistura de sentidos receptores e na sinestesia reverberante conforme o receptor interage, co-operando na sua realização” (CUNHA, 2009, p. 181).

em sua vocalidade no uso da voz de cada narrador.

Busatto (2013), retomando Zumthor, comenta que o narrador atua em um regime de oralidade secundária já que está inserido na cultura letrada e, ao mesmo tempo, apropria-se da escrita bem como da impressão e das novas tecnologias carregando para sua narração outras artes.

Carrega para a sua narração marcas de outras artes, como o teatro, a poesia, a declamação, a dança, a mímica, o canto. Constrói a sua arte por meio da experiência que traz da sua história pessoal, ou dos cursos que se proliferaram nos últimos anos (BUSATTO, 2013, p. 29).

Em sua narração, que dialoga com outras manifestações artísticas, o contador contemporâneo ilustra o que Lúcia Santaella (2003) menciona a respeito das transformações culturais do século XX que causaram o rompimento de fronteiras entre os meios artísticos, tornando-as cada vez mais tênues, proporcionando que uma informação circule por diversos suportes, avançando pelas camadas sociais:

[...] basta atentar para os modos como as mesmas informações transitam de uma mídia a outra, distribuindo-se em aparições diferenciadas: partindo do rádio e televisão, continuam nos jornais, repetem-se nas revistas, podendo virar documentário televisivo e até filme ou mesmo livro. Estes trânsitos na verdade, tornam-se tão fluidos que não se interrompem dentro da esfera específica dos meios de massa, mas avançam pelas camadas culturais outrora chamadas de eruditas e populares (SANTAELLA, 2003, p. 53).

Entendemos que, mesmo com todas essas atualizações, o contador de histórias e aqui, nesse contexto, o cineasta transvestido em contador com suas adaptações fílmicas, sempre retoma os primeiros narradores. Por essa abordagem, ele, primordialmente, “é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987, p.200). Esse mesmo autor traça um raciocínio interessante das relações simbólicas existentes entre a atuação do mágico e a do cirurgião e, nessa vertente, as ligações entre a figura do pintor e a do cinegrafista. Explicando melhor, Benjamin relata que o comportamento do cirurgião é oposto ao do mágico: o primeiro realiza uma intervenção no corpo do paciente renunciando, em um dado momento, a relacionar-se com ele; já o segundo, deposita suas mãos na tentativa de curá-lo e preserva a distância existente entre ele e o paciente.

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis (BENJAMIN, 1994, p. 187).

Buscando ainda outras significações, entendemos que a figura do contador de histórias poderia também ser inserida nos argumentos de Walter Benjamin pois o contador,

ao emprestar sua performance à história, mergulha nas vísceras de uma realidade ou de uma história para contá-la. Nesse mergulho visceral, o cineasta cria um produto final coletivo, ou seja, reconta uma história por meio de uma adaptação fílmica. Por esse viés, contadores, escritores e cineastas possuem atuações análogas. Todos, na contemporaneidade, convivem com um mundo repleto de imagens ou, melhor dizendo, estão inseridos na “civilização da imagem” (CALVINO, 2008, p.107).

Para Santaella, o mundo das imagens aparece dividido em dois domínios sendo o primeiro o das imagens como representações visuais, como desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. E, no segundo, encontra-se o aspecto imaterial das imagens em nossa mente. Elas assumem o formato de visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, ainda, como representações mentais. Contudo, esses domínios não existem separados já que, em sua gênese, estão inextricavelmente ligados.

Emprestamos de Calvino a pergunta sobre a capacidade humana de evocar imagens: “O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (2008, p.107) Esse verdadeiro bombardeio de imagens recebido a todo instante deposita-se em camadas sucessivas em nossa mente e, como um depósito de lixo, vão acumulando-se sem adquirir relevo definido.

Percebemos que o paradoxo da era atual abriga em seu cerne situações contraditórias: o enovelamento caótico, o retorno ao mito e, nele, o silêncio – elemento importante no movimento da vida da linguagem. Retornar ao mito representa um resgate. Nele, o homem revê suas bases antropológicas para firmar-se e encontrar senão respostas, a recuperação de sua capacidade criativa e, nelas, possíveis saídas do labirinto.

Maffesoli (2012) justifica que estamos vivendo o esgotamento do espírito moderno baseado no triunfo do racionalismo. O retorno ao mito é o “fiel da balança”, o equilíbrio da inteligência do social e da capacidade de ligar, de religar saberes. Em nossas palavras, de estabelecer relações entre as linguagens e as manifestações culturais ricas em elementos auxiliares na compreensão do mundo, dos impasses da vida cotidiana. Santaella (1998) aprofunda um pouco mais essa ideia mencionando que ambos os domínios de imagem, o de representação visual e o imaterial, unificam-se nos conceitos de signo¹¹ e de

¹¹ Para Peirce, signo é algo que substitui algo, para alguém, em certa medida e para certos efeitos, extraído do www.edtl.com.pt. Acesso em: 19 mar 2015.

representação¹². O signo abriga a ideia do que representa, convergindo nas implicações geradas pelas imagens, ilustrações de figuras que colaboram para e no estabelecimento de analogias.

1.3 Recursos da narração oral – maneiras de encantar

Em sua atuação, os contadores valem-se das imagens, do ritmo e das intenções, como fatores de memorização e, acima de tudo, como recursos para manter aceso o interesse do ouvinte, bem como, seu encantamento por aquilo que está sendo contado.

Na narração oral, Busatto (2013) identifica três categorias de imagens: as verbais, as sonoras e as corporais. Ela classifica como imagem verbal aquela formada na mente do contador de histórias, formada a partir do texto dado. Ao ser verbalizado, transforma-se em imagem para o ouvinte, despertando emoções. Já as imagens sonoras são recursos poéticos como as onomatopeias, sons, grunhidos, “[...] pingos de leite para os ouvidos do espectador da história narrada” (p. 62). Relacionadas ao que é desenhado pelo corpo do contador, estão as corporais - gestos usados no contar. Referência ao conceito de performance de Zumthor (2000) que implica um saber-fazer que realiza, concretiza e transmite algo que reconhecemos, partindo da virtualidade para a atualidade.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca (ZUMTHOR, 2000, p. 37).

Aos nossos ouvidos, Zumthor e Michel Foucault parecem dialogar à medida que a performance, ao expressar conhecimento, o faz através do corpo, lugar de onde vislumbramos o mundo, falamos, ouvimos, calamos. Ou seja: a performance além de um meio de comunicação é também experiência, ambas enjauladas em um só corpo:

No entanto, todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho: rosto magro, ombros arcados, olhar míope, sem cabelos, realmente nada belo. E é nesta desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me e caminhar; é através desta grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele, deteriorar. Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado (FOUCAULT, 2013, pp.7-8).

Partindo deste lugar irremediável, o contador de histórias conta e recria narrativas: saber-fazer que obedece a critérios específicos como, por exemplo, o Ritmo¹³. Inclusive,

¹² O termo representação adquire muitos sentidos, sinônimo de signo é um deles. Em 1690, John Locke (1632-1704) utilizou o termo Semeiotiké para designar uma “doutrina dos signos”, considerando signo e representação como conceitos sinônimos.

¹³ Palavra originária do grego *rhythmós*, associado ao verbo *reîn* – correr, proveniente do movimento dos rios, definição citada em www.edtl.com.pt. Acesso em: 16 abril 2014.

Santaella (1992) menciona que, sem ele, linguagem alguma existiria:

Sem ritmo nenhuma linguagem seria possível. É, no ritmo que se situa o alvorecer de toda e qualquer linguagem, assim como o alvorecer da vida. No entanto, quanto mais qualquer coisa (audível, visível, sensível) aparecer a nós na proeminência de seu caráter rítmico, mais sua apreensão tenderá para a sinestesia, conjugação de todos os sentidos. Contudo só compreendemos o ritmo porque (seres pensantes) somos prisioneiros do tempo. Prisioneiros, mas simultaneamente livres para interrogar aquilo mesmo que nos aprisiona (SANTAELLA, 1992, p.99).

Na linguagem, na vida e também na morte. No corpo todos os sistemas funcionam com seu ritmo próprio – o circulatório, respiratório, nervoso, em suma: todos os sistemas da incrível engrenagem humana obedecem a um ritmo. Santaella (1992) diz que sentimos o ritmo e vivemos imersos nele. “Sentimos o ritmo (batidas do coração, sístole, diástole), vivemos o ritmo (respiração) e vivemos no ritmo (ciclos da natureza) (1992, p.99).

Na sonoridade da fala, nos gestos, enfim, até quando a vida cessa, o ritmo assume o controle para encadear as transformações químicas necessárias para a decomposição do corpo. Está no começo, no meio e no fim de tudo, nas atrações e relações do silêncio com o som, ininterruptamente.

Importante lembrar que a marca rítmica da sociedade pós-moderna, mensurada pela velocidade, objetividade, pragmatismo, praticidade e rapidez, são, para Calvino (2008), aspectos reveladores de uma ausência de interioridade o que contraria a narração oral.

Com uma breve história, ele ilustra como o ritmo atua em uma narrativa:

“Senhora Oretta, se assim quiserdes, poderei, por grande parte do caminho que teremos de andar, levar-nos a cavalo numa das mais belas histórias deste mundo”. Ao que a dama respondeu: “Caro senhor, até mesmo vos peço com insistência, pois nada me seria mais agradável”. A estas palavras. O cavalheiro, que talvez não tivesse na cintura melhor graça com a espada do que na língua com a arte de contar, começou sua narrativa, a qual na verdade era em si belíssima, mas que ele, ora repetindo a mesma palavra três, quatro ou seis vezes, ora voltando atrás, ora dizendo: “Não é bem assim” e errando com frequência nos nomes, trocando uns pelos outros, acaba por horrivelmente estropiar, omitindo-se pessimamente de adequar o tom da narrativa às qualidades dos personagens e à natureza dos acontecimentos. No que a senhora Oretta, ao ouvi-lo, sentia vezes sem conta vir-lhe um suor frio e um desfalecimento do coração, como se estivesse enferma para morrer; e não podendo agüentar por mais tempo, sabendo que o cavalheiro havia entrado num aranzel do qual não conseguiria sair-se, gostosamente lhe disse: “Meu caro senhor, vosso cavalo é um tanto duro de trote, pelo que vos peço me deixeis a pé” (CALVINO, 2008, p. 52).

Para o autor, a narrativa pode ser comparada a um cavalo, cujo ritmo depende do percurso, “[...] um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade que se fala aqui seja uma velocidade mental” (Calvino, 2008, p.52).

Segundo Busatto (2013), o ritmo também é composto pelo silêncio¹⁴, recurso que pode ser utilizado como uma condição para encantar.

Ele abre lacunas para que o ouvinte complemente a história, a partir de sua própria história [...]. Nessas horas que se deve deixar o silêncio falar, pleno de significados. Há algo sendo dito por detrás desse calar e que pode ser lido nos olhos, no corpo do narrador. Esse é o ritmo para que a imaginação vá além do conto, juntar-se a outros contos, ao encontro do mito que regressa (BUSATTO, 2013, p. 74).

O cineasta russo Andreaei Tarkovski (1998) acredita que o ritmo representa uma forma de capturar o tempo, pois, é dentro dos planos fílmicos que ocorre a mágica de apreender o tempo e dar a ele, no decorrer da cena, a intensidade pretendida até atingir o sentir humano¹⁵.

Vislumbrando o sentir humano, Eni Orlandi (2007) parte da perspectiva de que o silêncio pode ser considerado a própria produção de sentido:

O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é um indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*. Evidentemente, não é do silêncio em sua qualidade física de que falamos aqui, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instaura o limiar do sentido (ORLANDI, 2007, p.68).

A autora destaca que o silêncio significa em si mesmo e também assume muitas outras formas:

Na Grécia o silêncio tinha um lugar importante nas sociedades pitagóricas e nos círculos órficos. Pitágoras exigia um ou mais anos de silêncio como forma de iniciação na ordem religiosa. Sócrates refere várias vezes a importância do silêncio como forma de conhecimento e, comparando-a à fala, afirma que o silêncio é bem mais decisivo que aquela (ORLANDI, 2007, p.62).

Retomando Sherazade cujas narrativas repletas de palavras, porém, também de silêncios, marcados por pausas que a mantiveram viva até a rendição do sultão. Em sua versão sobre o clássico, o escritor e orientalista francês Antoine Galland reproduz como a moça se liberta do fatídico destino:

Bem vejo, amável Sheherazade, que sois inesgotável em vossas narrativas; há muito me divertis; pacificaste minha cólera, e eu renuncio de bom grado à lei cruel que eu me tinha imposto... Desejo que sejais considerada como a libertadora de todas as moças que deveriam ser imoladas ao meu justo ressentimento (GALLAND, 1965,

¹⁴ Silêncio. S.m. “Interrupção de ruído, calado”, “estado de quem se cala”. XIV, çio XV / Do lat. Silentium – ii / silenci ar 1844 / silenci oso 1813. Adaptação do francês silencieux / deriv. do lat. silentiōsus / silente adj. 2 g. (Poét) silencioso 1881. / Do lat. sil~ens – entis (CUNHA, 2007, p. 722).

¹⁵ Exemplos são inúmeros de filmes que proporcionam esta sensação, no entanto, quero destacar *The Danish Girl - Uma garota Dinamarquesa*, produção britânica-americana, de Tom Hooper, mais detidamente a cena final em que Eddie Redmayne, interpreta Lili e relata o sonho que teve, o ritmo só a captar as nuances da expressão, transmite uma emoção intensa, profunda. Esta cena ilustrou o entendimento do conceito mencionado por Tarkovski.

p.439).

Pausas significativas que atravessaram os tempos e marcaram a história da literatura. Uma outra referência do poder dos silêncios encontramos em *Caderno de um Ausente*, de João Anzanello Carrascoza, relato de expressiva reflexão sobre os dramas humanos em que o pai dá boas-vindas a recém-nascida filha Beatriz. Ao preencher as páginas com linhas em branco, sem texto, este autor representa a potência dos silêncios, prenhes de significados. Lembra-nos Carrascoza, que a vida não permite reescrita.

Não há borracha para um fato já vivido, pode-se erguer represas e costões, muralhas e fortalezas para barrar o fluxo das horas, mas, uma vez que o sol se torne sombra, que o luar penda do céu em luto, a névoa se disperse na paisagem pendurada à parede, o dedo acione o gatilho, nada mais se pode fazer; nossa jornada, aqui, é única, a ninguém será dada a prerrogativa, salvadora ou danosa, da reescrita (CARRASCOZA, 2014, p.17).

Como diz o escritor, *não há borracha para um fato já vivido*, de maneira semelhante, não há borracha para apagar uma história contada. Vagares que, do mesmo modo que mantêm viva a curiosidade do ouvinte, também contribuem para a confecção do narrar, tão marcado por meio da relação entre o florescimento das narrativas orais no ambiente artesanal, atividades nas quais, assim como na vida, é improvável produzir histórias ou objetos completamente idênticos.

1.4 Quem conta um conto, aumenta um ponto... e suprime outro

O jogo narrativo de “*quem conta um conto, aumenta um ponto*” não aconteceu de forma casual mas como uma necessidade de sociabilização dos textos existentes. Cunha (2009) aponta que a transmissão oral era a única viável:

Não se pode duvidar de que a voz medieval resistiu a deixar-se capturar pela obsessão do discurso pronunciado, linear e homofônico. Na verdade, o conjunto de textos, que passou pela voz, não aconteceu de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (sociabilização) desses textos (CUNHA, 2009, p. 114).

Um contar que se fez não só através do som da voz, do uso de palavras, contudo também de silêncios, representados pelo pulsar da linguagem. Basta retomar as *Mil e uma Noites* para acessar a força contida nas histórias que, através da voz de Sherazade, ganharam representação e atravessaram os tempos. Walter Benjamin, em *O Narrador*, as compara às sementes de trigo que, mesmo encerradas por milhares de anos nas câmaras piramidais, não perderam sua capacidade germinativa.

As histórias contadas pela lendária rainha persa materializam este vigor nascido do uso de sua voz que, por meio de um processo de enunciação e de espelhamento, realiza o que

Tzvetan Todorov (2006) menciona como sendo a história contante que se transforma na contada que, por sua vez, torna-se uma nova história. Segundo o filósofo e linguista búlgaro:

para que as personagens possam viver, devem contar. É assim que a primeira narrativa se subdivide e se multiplica em mil e uma noites de narrativas (TODOROV, 2006, p. 130).

Para o desdobramento em mil e uma noites, a oralidade é um recurso essencial na tessitura da trama de Sherazade ao possibilitar a recontagem da história por inúmeras vezes e infinitas vezes, transformando-se em uma expressão humana de tempos remotos presente em basicamente todas as culturas.

Entende Paul Zumthor (2000) o termo oralidade como vocalidade ou o uso de uma voz. Em sua classificação, o autor apresenta três tipos básicos de oralidade: primária e imediata, a qual não comporta nenhum contato com a escritura, presente em grupos isolados e ágrafos; mista, que procede da existência de uma cultura “escrita” e é possuidora de uma escritura; e a segunda em que toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita.

Entrelaçando oralidade e narrativa, inferimos que a narrativa oral, representada pela literatura infantil, por contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, parlendas, além de cantos, orações, frases-feitas populares, junta duas forças: a necessidade humana de contar aliada ao poder da voz. Essas manifestações foram nomeadas como literatura oral por Paul Sebillot (1846-1918) no livro *Littérature Orale de La Haute Bretagne – Literatura Oral da Alta Bretanha* (1881)¹⁶.

Segundo Coelho (1985), para o homem a palavra sempre possuiu um poder misterioso que poderia ser usado para fins diversos.

Descobriu-se, assim que a palavra desde sempre impôs-se aos homens como algo mágico, com um poder misterioso que tanto poderia proteger quanto ameaçar: construir ou destruir. Daí os cantos e fórmulas mágicas que, nos rituais dos povos primitivos, ajudariam o homem a vencer as forças que lhe eram hostis: as da Natureza, dos animais ou dos inimigos. O impulso de contar estórias deve ter nascido no homem no momento em que ele sentiu necessidade de comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significação para todos (COELHO, 1985, p. 4).

No artigo *Do Poder da Palavra*, Adélia Meneses (1987) argumenta que Sherazade, com *As 1001 Noites*, pode ser considerada a primeira especialista do suspense pois, ao modular o uso de sua voz, além de vencer a morte e o poder masculino – os ditames do sultão, realiza, através de suas narrações, a maior apologia da palavra documentada:

¹⁶“Assim, Literatura Oral compreende dança e canto e mesmo os autos populares, conservados pelo povo oralmente, embora conheçamos fontes impressas” (CASCUDO, 1999, p. 515).

Sherazade, a mulher, instaura um novo tipo de poder. A força da Palavra radica na magia. A palavra aqui transforma – como no curandeirismo, na magia, na religião... e na psicanálise (MENESES, 1987, p.115).

Lembrando do poder da palavra que, na história oral se alia à voz humana e ao corpo, agrega valor significativo, a autora afirma:

Na narrativa oral, a Palavra é corpo: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significativo. Que é a voz humana senão um sopro (pneuma: espírito...) que atravessa os labirintos dos órgãos da fala, carregando as marcas cálidas de um corpo humano? A palavra oral é isso: ligação de sêma e soma, de signo e corpo. A palavra narrada guarda uma inequívoca dimensão sensorial (MENESES, 1987, p.124).

Calvino (2008) destaca que as histórias orais possuem técnicas e obedecem a critérios específicos, negligenciam detalhes inúteis e insistem nas repetições.

A técnica da narração oral na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições, por exemplo quando a história apresenta uma série de obstáculos a superar. O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera dessas repetições: situações, frases, fórmulas (CALVINO, 2008, p.49).

Técnicas e critérios relevantes para que as narrativas orais sirvam como um passaporte para o imaginário, dimensão antropológica interligada ao insondável universo humano, indefinível em sua gênese.

Apreendemos que, pelas vias do imaginário quando silenciemos, seguimos por um caminho para o encontro inusitado com a outra face de nós – o nosso duplo, muitas vezes refletido nas narrativas orais e nas produções culturais e artísticas. Expressões pelas quais atribuímos sentidos aos objetos e às relações discursivas e ao mundo que nos cerca. O silêncio desse lugar, repleto de imagens, proporciona epifanias, desdobramentos possíveis e impossíveis: cadeira vira chapéu; nota musical, um morango; rosto morto coberto – um rito de passagem. Um milagre quase como o da vida acontece. O silêncio como linguagem atribui sentidos a tudo o que ouvimos, vemos, tocamos, vivemos, somos.

Fala-nos, Carrascoza (2014) que no silêncio reside um valor que não se perde através dos tempos:

Só o silêncio é que vale para sempre, o silêncio, Bia, era a nossa língua oficial, pelo silêncio podíamos dizer tudo com exatidão, sem o risco de não sermos compreendidos, mas, em alguma época ancestral, deu-se a queda, tentamos experimentar o máximo do silêncio e, então, caímos, voltamos ao degrau anterior - as palavras -, por isso o abismo está nos extremos dos nossos sentidos, jamais no centro (CARRASCOZA, 2014, p.110).

Enfim, o silêncio está presente em toda a forma de dizer humano, como na literatura, na música e no cinema.

Capítulo 2

Os ruídos do mundo: faces do silêncio

É no silêncio que olho para dentro de mim e me avalio, me repreendo e corrijo e faço as opções dos meus percursos (CAMPOS, 2004, p.80).

Ao silenciarmos, percebemos as nuances, os detalhes que nos arrastam inevitavelmente para devaneios poéticos. Vislumbres mágicos do amanhecer de 19 de fevereiro de 2016, capturados pelas janelas de um hospital em São Paulo, motivaram sensações paradoxalmente insilenciáveis. Na imagem refletida, nossos olhos se encontravam. Diante do vale abissal congelado no olhar de quem se vê pela primeira vez, notamos a eloquência do silêncio, figura soberba que permanece indiferente à tagarelice humana, aos ruídos dos automóveis e ao despertar da cidade. Semelhante a um personagem, impõe sua presença sublime e encena seu ato, agarra-se às últimas luzes da alvorada e defronta-nos com nossa pequenez explícita no olhar daquele que nega sua fragilidade.

Como se refere Clarice Lispector, *“tão suave é para o ser humano enfim mostrar sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença”* (1982, p.37). Sensações que não se perdem da memória.

A cidade parece captar e transbordar essas sensibilidades. Michel Maffesoli diria que, por ser sensível, ela “é essencialmente relacional” (2004, p.73). Em seu argumento, o autor destaca que ruídos e odores compõem a teatralidade da cidade, elementos que lhe conferem uma matéria viva. Entendemos que, por meio de seus ruídos, bem como de seus odores, a cidade adquire vida própria.

2.1 Os paradoxos da contemporaneidade

Partindo do pensamento dialético dos filósofos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985) que apontam que “cada coisa só é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é”, abordamos aspectos da desordem contemporânea do mundo ocidental. Frente ao momento histórico, procuramos evidenciar as múltiplas significações que o silêncio – elemento integrado à cultura – apresenta por meio de suas faces, emolduradas pelas linguagens do imaginário, desde às narrativas orais, nas quais a oralidade assume expressiva relevância, às mediadas por tecnologias impressas como a literatura, a música e o cinema.

Assim, como os deuses não podem livrar os homens do medo, também se encontram

impotentes para libertá-los da perturbadora onipresença do silêncio. Horizonte no qual habita o desconhecido: elemento temido pela espécie humana. Podemos mensurar e sentir todo o pavor e todo o constrangimento quando nos deparamos com ele? Dialeticamente, céu e inferno ligam-se. Na perspectiva do escritor português José Saramago em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Deus e o Diabo são elementos análogos, interdependentes como ilustra a insólita conversa em que o Diabo tenta convencer Deus a aceitá-lo e a perdoá-lo, recebendo-o de volta entre seus anjos. Em troca, Jesus não precisaria morrer e todo o mal seria banido da face da Terra.

Lá que tens talento para enredar almas e perdê-las, isso sabia eu, mas um discurso assim nunca te tinha ouvido, um talento oratório, uma lábia, não há dúvida, quase me convencias, Não me aceitas, não me perdoas, Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e se, possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro, É a tua última palavra, A primeira e a última, a primeira porque foi a primeira vez que a disse, a última porque não a repetirei (SARAMAGO, 1991, pp.392-393).

Por esta história imaginada por Saramago, bem e mal alinham-se em duas faces simbólicas. Maffesoli mensura existir entre elas uma lógica de vaivém atuante em todas as histórias humanas, inclusive nos textos infantis, nas quais aparece a bipolaridade peculiar do ser vivo.

São essas as duas faces simbólicas de um inconsciente seja ele individual ou coletivo, mergulhado na dimensão ctônica, terrena, do mundo; e de um supra consciente que faz lembrar o que liga o homem ao empíreo luminoso e celestial. Com efeito, existem dois tipos de raízes: as das folhas que vão beber sua força na seiva do céu e aquelas que, ao contrário, encontram seus sumos na terra profunda (MAFFESOLI, 2004, p.98).

Com estas figuras em mente, amalgamadas na bipolaridade humana, entendemos, silêncio e fala¹⁷ como faces de uma mesma experiência. Ainda que, de certo modo, refletidas em uma relação contraditória na qual se um está presente o outro falta, todavia integrantes.

É cabível lembrar que os ruídos, incluídos o aumento das palavras faladas, integram a história da humanidade e a realidade planetária. Desde que o mundo é mundo existe muito barulho. Entre teóricos que versam a este respeito, o compositor canadense Murray Schafer (2001) menciona que, desde os primórdios, o ruído acompanha o desenvolvimento humano e esteve associado ao poder. Nos tempos atuais, o ruído adquire mais intensidade diante do aparato tecnológico disponível. Como complemento desta ideia, Maffesoli (2004) analisa que é esta mesma tecnologia que está reencantando o mundo pós-moderno.

¹⁷ Etimologicamente, fala e silêncio integram-se. “Em sânscrito a raiz ambivalente *mu* está na origem de palavras que significam tanto falar como ficar em silêncio: *mutus* (lat.mudo), *mytheomai* (greg.dizer). etc. Presença e silêncio se cruzam no mesmo acontecimento de linguagem” (ORLANDI, 2007, p.74).

Para acentuar esse fenômeno, podemos falar do (re) nascimento de um “mundo imaginal”, ou seja, de um modo de ser e de pensar que é inteiramente perpassado pela imagem, pelo imaginário, pelo simbolismo, pelo imaterial. É a imagem como “mesocosmo”, isto é, como meio, como vetor, como exemplo primordial do vínculo social. Como quer que esse ‘imaginal’ possa exprimir-se – de maneira virtual, lúdica ou onírica – ele está aí, presente e prenhe; já não se enclausura na vida privada e individual, mas passa a ser um elemento constitutivo de um estar-junto fundamental (MAFFESOLI, 2004, pp.30-31).

Por certo, a pós-modernidade ocidental constitui-se de pedaços diferentes, construção plural formada por um mosaico de textos, enriquecidos pela e na experiência poética. O pensador mexicano Octavio Paz, ao tratar da força da imagem na poesia, lembra que a imagem não explica todavia detém o poder de transmutar o homem e fundi-lo em seus próprios contrários.

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro* (PAZ, 2005, p.50).

Pensando nas contradições integrantes da trajetória humana, a fala é avanço e retrocesso. Representa um avanço diante das outras espécies, porém, ganha contornos sinuosos, difíceis de serem mensurados. Na contemporaneidade, a fala expande sua atuação com as novas tecnologias proporcionando às pessoas conexão permanente às redes sociais e aos recursos disponíveis em telefones celulares e a outros equipamentos. Estamos a viver a era da primazia da fala de personas que desempenham inúmeros papéis. Para Maffesoli (2004), esta persona, ao atuar nas tribos¹⁸, fragiliza sua identidade e, ao mesmo tempo, multiplica suas identificações multifacetadas. Para esta pesquisadora, nesse processo, o homem dispersa-se de si mesmo, apressa-se e imprime urgências que o distanciam da apreensão e do entendimento do mundo. Uma tagarelice que deixa o homem imune ao silêncio e o faz retroceder: fala-se demais em quantidade e de menos em qualidade.

Esclareçamos, porém, que esta tese não fará apologia à mudez, mas procura debater e refletir a respeito das contradições do mundo atual. E, para embasar esta análise, evidenciar a importância da conciliação entre a fala e o silêncio. Adauto Novaes, em *O silêncio e a prosa do mundo*, defende que, sem a fala, seríamos reduzidos, “[...] a seres sem política, sem tolerância, sem poesia: em síntese, sem o humano” (2014, p.13): E ainda afirma:

É no silêncio que nascem os devaneios, as lembranças despertam e florescem os

¹⁸ Em *O Tempo das Tribos*, Maffesoli comenta que a desindividualização – o esgotamento do individualismo - resultou na formação de tribos, que ele define como grupos sociais em constante transformação que buscam laços de afetividade e interesses comuns no processo de massificação da sociedade moderna.

sentimentos. Sabemos que existem atividades do espírito enraizadas no silêncio que se tornam difíceis de vir à expressão (NOVAES, 2014, p.16).

Na acepção de Eni Orlandi (2005), fala e silêncio formam uma unidade expressa pelo discurso como o ponto no qual se encontram a ideologia e a produção de sentido.

Existe, por certo, outros que trilharam este caminho. Málder Dias Ramos, em mestrado intitulado *O silêncio em Vidas Secas*, aponta que, para compreender as inúmeras manifestações do silêncio faz-se necessário o entendimento de sua materialidade específica. No referido estudo realizado em 2009, vale-se da atuação do personagem Fabiano para desenhar estes “silêncios” e suas infinitas possibilidades de sentidos.

É por meio do discurso produzido pelo silêncio que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia (RAMOS, 2009, p. 80).

Beira a provocação falar de silêncio em tempos tão ruidosos. Todavia, em tempos de desconstrução, fase histórica de indefinições, parece-nos mais desafiador lembrar-nos do silêncio que, mesmo em quase desuso, continua a engendrar uma miríade de sentidos e possibilidades e enriquece as contradições sociais destes tempos.

Tempos ricos de textos complexos, como o são os de Guimarães Rosa que, com sua escrita enigmática, poética e musical, sempre convida o leitor para uma aventura no mundo das palavras.

Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. [...] Dou-lhe razão. Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e, pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me (ROSA, 2001, p. 127).

Valendo-se da poética rosiana, mesmo que, o boi esteja atrás do carro, sua presença é ativa e necessária. De forma análoga, entendemos que, também o silêncio, mesmo deslocado ou esquecido, continua a existir e é essencial para a geração de sentidos. Insistimos intencionalmente por acreditar que nunca serão em vão as tentativas já que, na perspectiva de Frei Betto, “*a vida é feita mais de perguntas, que de respostas*” (2013, p. 42).

Buscando respostas, o teórico francês da hipermodernidade, Gilles Lipovetsky e o professor Jean Serroy partem do conceito de cultura-mundo¹⁹ para elucidar questões das sociedades humanas. Para eles, a atual desordem contemporânea – na qual, entendemos, insere-se logicamente a fala e o silêncio - é fruto de três ondas específicas. A primeira ilustrada pela arte e suas vanguardas “que se propuseram a destruir não apenas a arte burguesa, mas todos os códigos tradicionais das formas expressivas [...]” (2011, p.193). A

¹⁹ “A cultura globalitária não é apenas um fato; é, ao mesmo tempo, um questionamento tão intenso quanto inquieto de si mesma. Mundo que se torna cultura, cultura que se torna mundo: uma cultura-mundo” (LIPOVETSKY;SEROY, 2011, p.9).

segunda, iniciada a partir dos anos 60, configura-se pela descontinuidade afetando inclusive as normas da vida cotidiana, refletindo-se nos valores burgueses, familiares e nas relações de gêneros:

Lançando seus sutiãs por cima das barricadas, buscando sob o asfalto a praia do prazer e do sexo, derrubando a autoridade dos mestres, rompendo os tabus de um moralismo conformista, as jovens e os jovens de 1968, de Berkeley a Praga ou ao Quartien Latin, fazem soprar a ventania do *liberalismo cultural*. Este será um instrumento importante na escalada do hiperindividualismo (LIPOVETSKY;SEROY, 2011, p.194).

A terceira e última onda, marcada pelo movimento de desregulamentação, registra-se na virada dos anos 1970²⁰ -1980. De caráter mais econômico, tem como linha de frente o neoliberalismo e o capitalismo desenquadrados. Lipovetsky e Serroy acreditam que a sociedade neoliberal prima por uma nova dinâmica:

A sociedade hipermoderna assinala-se com efeito, pelo enorme crescimento dos fenômenos bolsistas, digitais, urbanos, midiáticos, artísticos, tecnológicos, consumistas: hipertrofia que é a nova figura da dinâmica desreguladora da modernidade (LIPOVETSKY;SEROY, 2011, p.194).

Concentrados nos fenômenos da sociedade hipermoderna, silenciemos para refletir a respeito do aumento da intensidade do fluxo tagarela facilitado pelas novas tecnologias.

Categórico, Frei Betto em *Aldeia do Silêncio*, define este “conversê” e até roga uma praga:

Malditos todos os tagarelas! Não falam, e sim cospem vocábulos como a criança que rasga os originais de um texto clássico para fazer barquinhos e aviõezinhos. E os tagarelas são legião! Vomitam palavras por temerem o silêncio. Este os constrange. Porque o silêncio, despido de emoção agressiva, ressoa imponente, elegante, superior, e traduz comedimento e sabedoria (BETTO, 2013, pp. 128-129).

Em uma análise prévia, podemos dizer que falar mais não libertou o homem, ao contrário, o mal-estar é crescente. Para Lipovetsky e Serroy, o mundo e as sociedades, ao libertarem-se de todas as linhas diretrizes e, “ao navegar às cegas por uma espécie de progressão rápida, acabou perdendo suas bússolas. Diz bem que a hipermodernidade hoje procura um sentido para si, um novo modo de composição” (2011, p.194).

Castor Bartolomé Ruiz acredita que estamos a viver “um cansaço existencial”, fruto da racionalização extrema:

Há um cansaço existencial proveniente dos efeitos inerentes à racionalização da vida; borbulha em todos os ambientes uma insatisfação generalizada referente à razão instrumental que mercantiliza a vida no altar da racionalidade do mercado; escuta-se um clamor globalizado contra os efeitos perversos de um sistema que racionaliza mais intensamente para dominar mais eficazmente; estamos no limiar de uma razão instrumental que construiu o perigo possível ou iminente de nossa autodestruição[...] (RUIZ, 2003, pp. 17-18).

²⁰ Curiosamente, a autora desta tese nasce em 1971.

Em tempos anteriores, Adorno e Horkheimer (1985) preconizaram este desencantamento do mundo e, para acentuar este fenômeno, falaram a respeito do fracasso do programa do esclarecimento almejado para libertar o homem ocidental do desconhecido. Diante da insossa sabedoria promovida, a humanidade, para manter acesa a chama da criatividade, reproduz os elementos de sustentação das civilizações míticas.

Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito. Ele quer se furtar ao processo do destino e da retribuição, fazendo-o pagão, ele próprio, uma retribuição. No mito, tudo que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo, mal acabou de acontecer (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23).

Em suma, o mito atribui significância à realidade humana instaurando sentidos aos objetos e às mais diversas experiências. Ruiz (2003) fala que o mito promove a remitificação, em suas palavras, a “re-colheita de sentido”.

A realidade por si só é insignificante. É o símbolo que outorga significação para o mundo. [...] A realidade é vivenciada pela consciência a modo de *epifania* instauradora de sentido. A própria consciência humana só pode existir enquanto confere *epifanicamente* um sentido a tudo aquilo que entra em contato. Essa instauração de sentido é sempre uma construção mitológica do mundo (RUIZ, 2003, p. 142).

Tanto é que, por mais que busquemos o esclarecimento como explicação para o desconhecido, o saber baseado na racionalidade, para dar vazão à atuação de “nossos senhores interiores” não parecem suficientes para o entendimento do mundo e das coisas da vida. Desencantados, retornamos aos mitos buscando respostas, religiões e possíveis saídas do labirinto:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na condição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O progresso do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23).

Intrigante observar que esta calamidade triunfal pode reconhecer-se na familiar desordem contemporânea, vista e sentida nos espaços de todas as cidades. Maffesoli (2004) esclarece que uma das causas desta constante ebulição da vida urbana é a existência de poderosos altares nos quais o homem, ao ocupar e realizar rituais, exerce a pluralidade de suas máscaras:

Assim, poderíamos dizer que a megalópole é constituída por uma série de “altares”, no sentido religioso do termo, nos quais são celebrados diversos cultos de forte componente estético-ético. São os cultos do corpo, do sexo, da imagem, da amizade, da comida, do esporte, etc. Nesse aspecto a lista é infinita. O denominador comum é o lugar onde se realiza esse culto. Com isso, *o lugar faz o elo* (MAFFESOLI, 2004, p. 57).

Pondera este autor que o mundo em que estamos é formado por um conjunto de

referências de ordens diversas significativas - entendido como imaginário social – e é compartilhado com terceiros, donde surge a identificação entre o homem e a sociedade da qual faz parte:

Elas podem ser de diversas ordens: feitas de odores – o que L. Roubin chama de “campo odorífero preferencial” -, de ruídos, de texturas vegetais e físicas, e também de cores; a lista, é claro, não é restritiva. São todos esses elementos que constituem a matriz em que nascem, crescem e se reforçam as inter-relações feitas de atrações e repulsas, de todas essas coisinhas insignificantes que compõem o conjunto que chamo de socialidade – todas essas pequenas coisas que podemos resumir numa expressão “interação simbólica” (MAFFESOLI, 2004, p.48).

Interações simbólicas de tempos complexos, constituídas de rupturas, de reconstruções, de religações. De certa maneira, percebemos que esta efervescência acaba por gerar ansiedade já que é impossível estar presente ou atuar em todos os altares. Fato premente é que, apesar de todo o frenesi do mundo atual, continuamos a buscar elos com os lugares - reconstruídos a partir da imbricação entre o simbólico que estabelece a rede de sentidos e a lógica relacionada às conclusões racionais de modelos teóricos. Ruiz comenta:

A verdade é sempre mitológica, ela se estrutura na forma simbólica e com argumentação lógica. Não existe argumentação sem forma simbólica, nem construção mítica sem inserção lógica. Por isso os mitos se encontram num contínuo processo de desconstrução e reconstituição lógica, e as formulações racionais procuram constantemente novas formas simbólicas para expressarem verdades sempre novas (RUIZ, 2003, p. 143).

De certo modo, este processo de desconstrução e reconstituição simbólica surge remodelado por Maffesoli como sendo uma especificidade do mito, calcado na redundância que gera multiplicidade. Para ilustrar este conceito, ele refere-se à revivescência da mitologia atualizada por reedições de bruxas, “uma mitologia constante que, em sua própria estrutura, joga com os duplos, isto é, com a miríade de possibilidades que os protagonistas do mito podem exprimir” (2004, p.93).

Nesta esteira, os mitos e a mitologia revelam-se como berço das narrativas esclarecedoras mas não se limitam a isso. Em suas análises, Ruiz (2003) destaca que essas narrativas não se restringem às comunidades primitivas, porém, apresentam-se integradas às formulações científicas das sociedades modernas já que as fórmulas simbólicas não são verdades fragmentadas em fechados jogos linguísticos:

[...] elas se interligam em redes de significados que buscam dar coerência e sentido na totalidade ao mundo e à existência. Seja na forma de uma coerência parcial ou de um sentido total, a simbologia assim desenvolvida corresponde à forma do mito. Supera-se, desse modo, o estreito conceito de mito, associado a narrativas pré-científicas dos povos primitivos, e reintegra-se o mítico no seio da formulação mais coerente, verdadeira e veraz (RUIZ, 2003, p. 143).

Como vemos, o autor deste raciocínio amplia sobremaneira o conceito de mito ao vê-lo expresso como “forma de discurso narrativo que efetiva uma interpretação vital do ser humano e uma compreensão ‘verdadeira’ e relativa do mundo” (p.143). Por fim, unificam-se

“o sentido existencial e a verdade científica, construindo uma significação afetiva e um paradigma efetivo” (RUIZ, 2003, p. 143). Há pontos sedimentados na redundância do mito e das narrativas mitológicas que Maffesoli (2004) compreende proporcionar à multiplicidade de interpretações e, inexoravelmente, à atualização de facetas humanas.

2.2 Figuras mitológicas do silêncio

Partindo-se do pressuposto de que as relações estão imbricadas na geração de sentidos, o mito, à sua maneira, com a peculiar redundância articulada através de narrativas, atualiza as facetas humanas.

Como moldura simbólica, o silêncio, enquanto força inesperada geradora de entendimentos, de expectativas e de estranhamentos, promove tal adequação. Perspectiva que nos apresenta duas divindades²¹ mitológicas: uma feminina e outra masculina. No dicionário de mitologia grega e romana, Lara é a deusa romana do silêncio, com sobrenomes de Muta ou Tacita, é a heroína de uma lenda contada por Ovídio nos *Fastos*²². Os romanos dedicam o dia 18 de fevereiro ao culto de Lara, conhecida como a deusa da maledicência, divindade do silêncio eterno e da morte.

Na mitologia grega, a representação masculina é Harpócrates²³, o deus do silêncio, filho de Ísis e Osíris. Os relatos mencionam a lenda do deus Osíris baseada em eventos históricos ocorridos na região do delta do Nilo em época primitiva. Introduzida às tradições religiosas do Império Antigo – 2575 a.C. a 2134 a.C. - a narrativa é contada até hoje.

Joël Schmidt, autor do *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, fala sobre o mito de Ísis e, entende que, diante da estrutura dinâmica que apresenta, remete ao aprendizado:

[...] o mito de Ísis confere sempre a suas interpretações literárias uma estrutura essencialmente dinâmica; tudo indica que, na base do mito, se encontra o próprio movimento da busca, quer localizemos em Ísis a iniciativa dessa busca, ao juntar os despojos de Osíris, quer se torne ela o objeto da mesma, nas iniciações. Em ambos os casos, a busca de Ísis, procura desenfreada ou metódica, é um encaminhamento necessário, uma aprendizagem (SCHMIDT, 1985, p.503).

Depreendemos que existe uma inerente relação entre o aprendizado e o silêncio, pois

²¹ “Alguns pesquisadores acreditam que as divindades indo-européias (isto é, indianas, gregas, romanas e germânicas) se estruturam em três classes baseadas na sociedade da época: o monarca (que muitas vezes era também sacerdote); a aristocracia (os guerreiros), e os artesãos, agricultores e comerciantes”, (GAARDER, 2000, p.20).

²² “Ninfa do Almo, ribeira que desagua no Tibre, ela recusou ceder às ordens de Júpiter. Ele ordenara às divindades das ribeiras que o ajudassem a raptar Juturna, por quem estava apaixonado. Pior que isso, Lara foi contar todos os projectos do galante Júpiter a Juno e a Juturna. Irritado, o deus arrancou-lhe a língua e ordenou a Mercúrio que conduzisse aquela tagarela aos Infernos. Durante o caminho, o deus seduziu-a e fez dela a mãe dos Lares. Lara é considerada, pelos Romanos, ao mesmo tempo deusa da Maledicência e uma das divindades do silêncio eterno, a Morte” (SCHMIDT, 1985, p.168).

²³ Imagem nos Anexos.

é neste que encontramos “uma força estranha que leva o espírito a se voltar para o que não existe” (ADAUTO, 2014, p.20). Percebemos esta força estranha como a representação da curiosidade, ou ainda, do interesse em aprender coisas novas ou vivenciar experiências desconhecidas. Movimentos que, intensificados por meio da prática do silêncio, nos levam às reflexões e aos questionamentos que podem culminar em mudanças na realidade.

Na literatura contemporânea ficcional, a escritora Stacy Schiff, em *Cleópatra: uma biografia*, livro publicado em 2011, revela a associação de Ísis às rainhas ptolomaicas, entre as quais Cleópatra que, de acordo com este relato, teria governado o Egito por 22 anos. Para a autora, Cleópatra celebrava anualmente o festival de Ísis, ocasião em que a rainha recebia de seus súditos barcos carregados de frutas e flores vindos de todos os cantos do Egito.

O nascimento de Cesário levou a uma associação de Cleópatra com Ísis, mas nesse aspecto Cleópatra seguia o trajeto de suas mais ilustres ancestrais, que, durante 250 anos, identificaram-se com a deusa antiga. Num momento de devoção generalizada, ela era tida como a maior divindade. Gozava de poderes quase ilimitados: Ísis tinha inventado o alfabeto (tanto egípcio como grego), separado o céu da Terra, posto o Sol e a Lua em movimento. Ferozmente, mas com compaixão, ela colhia ordem no caos (SCHIFF, 2011, p. 98).

Schiff (2011) comenta que é complexo dimensionar se Ísis era a responsável pela supremacia feminina do Egito, ou se este poder era reforçado pelas rainhas ptolomaicas. “Ela decerto introduziu uma igualdade entre os sexos. Em alguns relatos, Ísis outorga às mulheres a mesma força dos homens. Ela era, de qualquer modo, uma perfeita bênção a Cleópatra” (2011, p. 99).

Curioso notar que a rainha, em comemoração ao nascimento de seu filho Cesário, manda cunhar moedas associando-o à Hórus que, no dicionário de mitologia greco-latina, é Harpócrates:

Para comemorar o nascimento de Cesário a nova mãe emitiu novas moedas em que ele é mostrado como Hórus, o bebê de Ísis. (A imagética era convenientemente bilíngue. Podia ser lida também como Afrodite com Eros) (SCHIFF, 2011, p. 99).

Vida, história e ficção misturam-se. No *Dicionário de Mitologia Greco-Latina*, Tassilo Orpheu Spalding cita que, comumente, a estátua de Hórus era colocada na entrada dos templos gregos e romanos, menção indicativa que a adoração dos deuses exigia silêncio. Por vezes, Hórus aparece representado como um jovem nu ou vestido com um manto flutuante e a mitra sob a cabeça, trazendo o dedo sobre os lábios tendo ao seu lado uma coruja. Plutarco destaca que o pessegueiro também remetia a ele:

[...] o pessegueiro lhe era consagrado por duas razões: a folha do pessegueiro tem a forma de uma língua, e o seu fruto, a do coração: a língua e o coração sempre devem estar de acordo (SPALDING, 1965, p.116).

A presença recorrente de figuras mitológicas em lugares públicos pode indiciar a visão

de mundo de uma comunidade que valoriza o silêncio. Por estes caminhos, é possível conceder ao silêncio uma representação sgnica, permeada por densidade simblica que aponta para novos horizontes e novas verdades.

E, ainda, sobre o mito:

O mito empapa de valor a insignificncia natural dos objetos, carrega-os de uma espessa e rica densidade simblica e abre ao humano para um indefinido e infinito horizonte da criao (RUIZ, 2003, p. 144).

Considerando que o mito, ao atribuir significaes a objetos, tambm o faz nas religies. Atentamos aos argumentos de Jostein Gaarder, Victor Hellern e Henry Notaker no *Livro das Religies*²⁴. Para eles, o mito religioso, ao referir-se ao incio dos tempos, possui significados mais profundos do que os encontrados nas lendas e nos contos folclricos.

Muitas vezes os mitos elucidam algo que aconteceu no princpio dos tempos, quando o mundo ainda era jovem. Por exemplo, a maioria das religies tem seus mitos de criao, que explicam como o mundo surgiu. O objetivo principal deles no revelar fatos histricos. A essncia do mito oferecer s pessoas uma explicao geral da existncia. Os conceitos religiosos que tambm encontram sua expresso em mitos podem ser divididos, de modo geral, em trs tipos: conceitos sobre um deus ou vrios deuses, conceitos sobre o mundo e conceitos sobre o homem (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2000, p.19).

2.3 Religio um olhar para o silncio

Conversa mida entendemos existir entre a filosofia e a religio no que tange prtica do recolhimento para a busca de respostas s questes cientficas, matemticas e existenciais. Exemplo presente nas consideraes do psicanalista Joo Batista Ferreira em *Palavras do Silncio*:

Na filosofia, vamos encontrar os pitagricos, na contramo da maiutica de Scrates, devotando um grande apreo ao silncio, lugar por excelncia para se lidar com os nmeros. Enquanto o filsofo da tica recorria palavra para provar a competncia de um escravo na demonstrao do teorema de Euclides, o filsofo da metempsicose recorria ao silncio para concluir que a “soma do quadrado dos catetos igual ao quadrado da hipotenusa”. A exaltao de Pitgoras com a inspirao do silncio o levou a promover uma hecatombe para agradecer aos deuses. Os druidas gauleses s admitiam ao grupo dos adultos aqueles que soubessem cultivar o silncio (FERREIRA, 2009, p.16).

A seu modo, o autor destaca ainda que, nos grupos religiosos, a prtica do silncio representa uma forma de acessar o sagrado, de comunicar-se com a divindade: “se eu quiser falar com Deus, preciso fechar os olhos e calar a voz. a experincia mstica um abandono completo do ser na arte da unio com o Absoluto” (FERREIRA, 2009, p.16).

Para Mircea Eliade (2010), o sagrado uma realidade que se manifesta de maneira

²⁴ Vale destacar o Apndice sobre as religies no Brasil no final deste livro.

adversa do natural. Fato que, geralmente, causa o estranhamento do homem moderno quando esta manifestação, por exemplo, assume a forma de algo comum como uma pedra ou uma árvore.

A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são *hierofanias*, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o *sagrado*, o *ganz andere* (ELÍADE, 2010, p.18).

Todavia, é certo que estes elementos não deixam de ser o que são em sua essência e de integrar o meio. Melhor dizendo, o sagrado aparece quando se manifesta o profano, uma oposição entre real e irreal ou, até mesmo, pseudo-real. Para o mitólogo romeno, sagrado e profano representam modalidades de ser no mundo – situações existenciais vividas no decorrer da trajetória humana: posturas relacionadas ao perfil do homem religioso e do a-religioso e, nessa esteira, as relações estabelecidas com o silêncio, pelas quais, ele pode tornar-se um aliado ou um inimigo.

Elíade aponta que o homem religioso mantém uma relação existencial com o espaço sagrado como algo separado e consagrado, entendendo que nada pode ser feito sem uma orientação prévia que estabeleça um centro:

[...] a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real (ELIADE, 2010, p.27).

Em contraponto, na experiência profana, este espaço do sagrado não existe. Ele aparece e desaparece de acordo com as necessidades cotidianas:

A bem dizer, já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial (ELIADE, 2010, p. 28).

Como elo de uma cadeia social frenética, o homem profano é obrigado ao cumprimento de inúmeras tarefas cotidianas e à manutenção de vínculos sociais que o afastam da prática do silêncio. Este panorama psicológico é esmiuçado no artigo *Do vazio à fecundidade*, de Claudia Coutinho e Sara Ramos Pinto, no qual elas comentam como os atrativos da vida moderna - como por exemplo a televisão, o cinema, os jornais e, enfim, todas as mídias - tornam-se barreiras para vivermos a tranquilidade e cultivar o silêncio:

Dentro deste novo quadro psicológico, o ruído pode funcionar como meio dissuador do diálogo e, por isso, atraente. Neste sentido a carga de decibéis constitui um refúgio e uma forma de evasão à voz, aos lamentos e às histórias do *outro* que se insinua nos transportes públicos, em casa ou na rua, numa discoteca ou à mesa do jantar (COUTINHO;PINTO, 2004, p.95).

Nessa ordem de ideias, as autoras afirmam que a distinção do homem religioso do profano é, justamente, a relação que cada um estabelece com o silêncio: “[...] enquanto o

primeiro sabe que o seu silêncio é eloquente para alguém que o pode ouvir, que reza por si e que não o abandonará, o segundo quando calado, fala consigo mesmo e não com o *outro*” (COUTINHO;PINTO, 2004, p.98).

Como experiências, Eliade (2010) compara as dimensões religiosa e profana com o mundo. Primeiramente, vamos nos ater à religiosa como uma forma de explicação para o surgimento do mundo e do homem. Há diversas nomenclaturas para a relação que o homem estabelece com um deus único ou com múltiplos deuses.

Os autores Gaarder, Hellern e Notaker (2000) elaboram um panorama geral das religiões do mundo e, baseados nas ciências religiosas, dividem-nas em três categorias distintas: as religiões primais – presente nas comunidades ágrafas; as religiões nacionais – históricas que já não são mais praticadas como a germânica, grega, egípcia e assírio-babilônica e, por fim, as religiões mundiais também citadas como religiões universais, fundadas por profetas bem conhecidos como Moisés, Buda, Lao-Tsé, Jesus e Maomé.

Foram ainda classificadas como orientais, o hinduísmo, o budismo e o taoísmo e, como ocidentais, o judaísmo, o islãismo e o cristianismo.

Neste estudo, focamos no cristianismo por entender sua representatividade nas culturas ocidentais:

O cristianismo é a filosofia de vida que mais fortemente caracteriza a sociedade ocidental. Há 2 mil anos permeia a história, a literatura, a filosofia, a arte e a arquitetura da Europa. Assim, conhecer o cristianismo é pré-requisito para compreender a sociedade e a cultura em que vivemos (GAARDER; HELLERN;NOTAKER, 2000, p.137).

Como um importante pilar da modernidade, o cristianismo dividiu-se em muitas comunidades eclesásticas que apresentam diversas organizações, doutrinas, ordens e atitudes sociais. Até 1054, a Igreja era una e indivisível. A partir dessa data, ocorre a primeira cisão entre católica romana e católica ortodoxa. A reforma protestante no século XVI, ocorrida na Europa Ocidental, ocasionou mudanças significativas que abalaram toda a esfera religiosa sob o domínio da Igreja católica no período medieval. Reforma esta que revolucionou as mentalidades com reflexos tanto políticos quanto eclesásticos. A partir dos questionamentos suscitados, o cristianismo segmentou-se ainda mais, fato que culminou com o surgimento de inúmeras comunidades clericais como a Igreja anglicana²⁵, a

²⁵ De tradição protestante, a igreja anglicana, fundada na Inglaterra, no século XVI, surge diante dos desentendimentos entre o rei inglês Henrique VIII. “O rei se tornou, então, chefe da Igreja da Inglaterra. Hoje, o anglicanismo é uma igreja que engloba

reformada²⁶ e a luterana²⁷.

Afirmam Gaarder, Hellern e Notaker (2000) que existem no mundo cerca de um bilhão de cristãos, sendo que, aproximadamente metade deste contingente, professa o catolicismo. Tal número confere à Igreja católica romana o título de ser a maior de todas as igrejas.

Uma das organizações mais fortes e mais rigidamente estruturadas, a Igreja católica é governada por leis estabelecidas com precisão. Sua hierarquia, composta pelo papa, pelos bispos e padres, possui grande autoridade sobre a camada inferior, os leigos (GAARDER;HELLERN; NOTAKER, 2000, p.187).

Existe, por certo, em um percurso de pesquisa, aspectos inexplicáveis. Ao tangenciarmos a temática do silêncio fomos guiados pela intuição. Ao avançarmos nos estudos, nos deparamos com São José, esposo de Maria e pai adotivo de Jesus de Nazaré²⁸, um homem que, por meio de seu silêncio, marcou a história da humanidade.

Os estudos mostram que José viveu entre os anos 6 a.C. e 30 d.C.. Apesar de sua inexpressiva presença nos evangelhos, José tem grande devoção entre os Papas. Prova disso é que, em 1870, Pio IX o proclamou padroeiro da igreja universal. Em 1889, o Papa Leão XIII escreve a encíclica *Quamquam Pluries*²⁹ e o nomeia como modelo de esposo e pai a ser seguido pelas famílias cristãs. Por ter cumprido com mestria a missão espiritual confiada - zelar pela Virgem Maria e pelo menino Jesus - ele é tido como o terror dos demônios. Também é referenciado como o padroeiro dos moribundos e da boa morte, tendo o dia 19 de março para comemorar suas festividades. Tanto na iconografia ocidental quanto oriental, aparece com um lírio branco, símbolo de pureza.

Uma outra indicação da atuação silenciosa de José encontramos nos textos do frei dominicano, Michel Gasnier:

diferentes tendências e até mesmo seitas, algumas com uma noção quase católica do serviço divino e outras que se baseiam mais no puritanismo e nos novos movimentos de reavivamento” (GAARDER; HELLERN;NOTAKER, 2000, p. 195).

²⁶ “Os reformadores suíços Calvino e Zuínglio defendiam um rompimento mais radical com o catolicismo. Davam menos valor ao batismo e à eucaristia do que os católicos e os luteranos, mas julgavam vital mexer na organização da Igreja. Queriam seguir aquilo que consideravam os preceitos do Novo Testamento. A Igreja é dirigida por representantes eleitos que, juntamente com os ministros, constituem a Assembléia Geral. Esta é conhecida como presbítero (da palavra grega que significa ‘conselho de anciãos’), e por isso a Igreja reformada é chamada presbiteriana. Essa Igreja logo se tornou a principal seita protestante em países cujos soberanos não instituíram o cristianismo como religião do Estado; por exemplo, Holanda, Suíça e Escócia (GAARDER; HELLERN;NOTAKER, 2000, p. 195).

²⁷ “O fundador da Igreja luterana, Martinho Lutero (1483-1546), era alemão, e hoje, na Alemanha, a Igreja Luterana é a mais importante, ao lado do catolicismo romano. É apenas nos países escandinavos que predomina o luteranismo (mais de 90% da população)” (GAARDER; HELLERN;NOTAKER, 2000, p. 195).

²⁸ “Jesus nasceu antes da morte de Herodes, o Grande, provavelmente no ano romano de 749. Quando nosso calendário atual foi introduzido, acreditava-se que Jesus tinha nascido em 754; temos aí, portanto, uma discrepância cronológica de pelo menos cinco anos” (GAARDER, HELLERN;NOTAKER, 2000, p. 154).

²⁹ Texto disponível nos Anexos.

O seu apagamento mudo não exprimiu apenas a sua submissão diante dos desígnios de Deus. Foi também uma homenagem rendida à magnificência divina, a expressão da sua admiração diante daquilo que Deus quisera fazer dele, pobre homem que nada merecia. Reconheceu-se de tal modo cumulado de dons que só o silêncio lhe pareceu traduzir as suas ações de graças. Faltavam-lhe palavras para dizer do seu aniquilamento diante do mistério que se desenrolava na sua morada (GASNIER, 1995, p.156).

Como referência simbólica e religiosa, São José³⁰ retrata o poder contido no silêncio como um guardião de valores essenciais esquecidos pela época que prima pela fala.

Tanto pior para aqueles que não vêem no silencioso esposo de Maria mais que um pobre santo arcaico que, tendo vivido há tantos séculos, numa obscura oficina de aldeia, nada teria a ensinar aos homens do nosso tempo. Pelo contrário, é evidente que ele ensina ao nosso século – que não brilha precisamente por excesso de modéstia e de submissão – os ensinamentos mais urgentes e mais bem adequados. Nenhum modelo convém melhor aos homens do nosso tempo, a quem falta o sentido da verdadeira grandeza e que não exalta senão a agitação, o barulho, o brilho, o resultado imediato. Perdeu-se a fé nas vantagens e na fecundidade da solidão, do silêncio e da meditação; essas virtudes primordiais já não aparecem senão como práticas ultrapassadas, esforços inúteis para o progresso do mundo (GASNIER, 1995, pp.156-157).

Podemos considerar que, no panorama da contemporaneidade, essa perda da fé nas vantagens e na fecundidade da solidão, do silêncio, pode ser entendida como reconfigurações das relações humanas com o mundo e com a experiência religiosa.

Os pesquisadores Lipovetsky e Serroy, refletindo sobre a atual condição humana permeada pela angústia e pela incerteza dos tempos pós-modernos, revelam a efervescência de novas espiritualidades.

Testemunha disso, em primeiro lugar, é a revivescência dos fenômenos religiosos. [...] a época contemporânea é marcada pela reativação multiforme das espiritualidades, à medida que o mercado se desenvolve, crescem novos movimentos religiosos, novas expectativas, mobilizações e interrogações espirituais (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.134).

Gaarder, Hellern e Notaker destacam que se tornou comum falar em ‘nova espiritualidade’. Abrangente em sua conceituação, o termo inclui desde as novas campanhas missionárias de religiões antigas até os movimentos alternativos. Parte destes movimentos tiveram suas origens durante a revolução da juventude na década de 1960. “Naquela época foram lançadas as bases para novos grupos religiosos, bem como para um renovado interesse pelo esoterismo e pelos movimentos hoje conhecidos como alternativos” (2000, p. 254).

³⁰ Oração consta nos Anexos.

2.4 O homem e as experiências com o silêncio

Fato inquestionável é que o silêncio do homem significa pois, mesmo de boca fechada, a expressão humana deixa escapar o que ocupa o pensamento. Em *O Silêncio é a ausência de quê?*, o filósofo francês Francis Wolff destaca que ele nunca é apenas ausência de som ou ausência física de som, mas presença humana de sentido:

Mas, como só se manifesta fisicamente pelo vazio e pela ausência ele pode significar tudo – e o seu contrário -, como bem sabem todos os pacientes estendidos do divã e que espreitam, ansiosos, o sentido de suas próprias palavras no silêncio ambíguo do psicanalista. O silêncio é ora morte, ora vida, ora vício, ora virtude, ora imposto, ora escolhido (WOLFF, 2014, p.48).

A respeito do silêncio ambíguo, Ferreira (2009) lembra que, em todas as manifestações humanas, palavra e silêncio estão sempre presentes e em constante permuta e que, tanto o falar como o calar, podem servir a muitos propósitos. Sentidos pelos quais a psicanálise representa o lugar de uma escuta privilegiada, do discurso pronunciado e também do mudo, tanto na neurose, como na psicose.

A psicanálise inaugura o encontro com o paciente, convidando-o a falar espontaneamente tudo o que lhe venha à mente. É um apelo desarmado, mas enfático, e que embute a promessa de uma escuta isenta e uma discrição absoluta. Começa aí uma construção a dois, nem sempre automática, rápida e exitosa, na relação analítica. No entanto, é impossível tudo dizer, da mesma forma como é impossível tudo escutar. Esta injúria é traço indelével na relação analítica, onde o suporte se chama transferência (FERREIRA, 2009, pp.18-19).

Ferreira sugere que o analista use o silêncio com um pano de fundo para que o analisado possa desenhar suas projeções, donde podem surgir novas inscrições, novos sentidos e novas ressignificações:

A palavra e o silêncio do analisando regem o silêncio e a palavra do analista, é o que estamos todo o tempo afirmando. No entanto, o analista dispõe de alguns instrumentos, de modo particular, a própria análise para poder discernir o consistente do superficial. Deverá também, sobretudo na criança e no adolescente, silenciar menos, interpretar com moderação e até superficialmente, como já se falou, visando dar unidade ao ego fracionado, para depois acolher o que o paciente quer e precisa dizer, indo da superfície à profundidade, até porque o analisando necessita, em primeiro lugar, sentir-se real (FERREIRA, 2009, p.26).

Extrapolando a relação analista-analisado, lembra o autor que toda “a comunicação humana atua muito além dos verbos e de seus significados. Há significações implícitas que surgem de pequenos contornos, como se vê, na arte: cor, forma, traço, linha” (FERREIRA, 2009, p.17). Ou, em nossas palavras, nada escapa ao silêncio: está presente antes do ato e também antes do verbo. Comparece no início e no fim da criação, no começo da vida e no instante da morte.

Orlandi (2007) percebe o silêncio como uma instância significativa que, no discurso - lugar do encontro entre a ideologia com a produção do sentido, marca presença na história

humana. Em *Discurso e Texto* (2005), relata que ele possui formas, existindo basicamente dois tipos: o silêncio fundador, necessário aos sentidos, existente nas palavras, representado pelo não-dito; e a política do silêncio, subdividida em: silêncio constitutivo sinalizando que, para dizer, é necessário não dizer e, o silêncio local ou censura relacionado à interdição, ou seja, o que é proibido dizer em determinada conjuntura.

O silêncio constitutivo e o silêncio local - ou censura - atuam em qualquer forma de discurso só que de maneiras distintas. Ela aponta existir uma diferença “entre estar no sentido com palavras e estar no sentido em silêncio” (ORLANDI, 2005, p.128). Tudo vai depender da forma de significar e a maneira como nos relacionamos com o mundo, com nós mesmos e com nossa realidade natural e social.

De modo metafórico, Betto (2013) revela existir ainda outros tipos de silêncios: aqueles nomeados como expressivos, densos, soberanos, porém todos feitos de nuances:

Não há uma única forma de silêncio. Há múltiplas. Há o silêncio que é mera ausência de som, mas pode encerrar uma inflexão amarga, de ódio contido, de desprezo, de preconceituosa arrogância. Este silêncio não apenas fala, ele grita. Assim como a alma sensível é tocada pelo silêncio súplice, silêncio do desafortunado, do olhar que clama por socorro, da velha mendiga que, à porta da igreja, estende a mão desde a sua mais remota pobreza à espera da caridade alheia. Há ainda o silêncio altissonante da vítima que não cede às exigências de seu algoz, bem como o silêncio do monge recolhido em meditação. São silêncios expressivos, densos, por vezes soberanos. Deles emanam muitos dizeres, embora não se ouçam falares (BETTO, 2013, p.139).

Por sua vez, em 1771, o abade Dinouart em *A Arte de Calar*, traz outras dez espécies de silêncio relacionadas a uma teoria de temperamentos e das paixões. Sendo o primeiro grau de sabedoria saber calar, o segundo, “saber falar pouco e moderar-se no discurso; o terceiro é saber falar muito sem falar mal e sem falar demais” (DINOUART, 2001, p.11). Segundo ele, o silenciar relaciona-se diretamente ao caráter de cada homem.

Para o abade, o silêncio prudente expressa-se nas pessoas de “bom espírito”; seu oposto, o artificioso, nas mesquinhas; o complacente, nas de humor fácil; o zombeteiro, nos gozadores. O silêncio espirituoso é desperto por “paixões vivas, que produzem efeitos sensíveis, [...] a alegria, o amor, a cólera, a esperança impressiona mais pelo silêncio que os acompanha do que por discursos inúteis” com franca disposição para enfraquecê-los. O estúpido mostra-se nas pessoas dotadas de “espíritos fracos e imbecis”. Em contraposição a este, está o de aprovação que requer discernimento para um julgamento seguro. Já o de desprezo, surge como fruto do orgulho e do amor-próprio que leva o homem “a pensar que ninguém merece um só momento de sua atenção” ou, até mesmo, acometer “um homem de juízo, que não julga que o que ele despreza com seu silêncio seja digno de maior consideração” (DINOUART, 2001, p.20).

Dinouart traz o silêncio político:

[...] é aquele de um homem prudente, que se poupa, que se conduz com circunscrição, que nem sempre se abre, que não diz tudo o que pensa, que nem sempre explica sua conduta e seus desígnios; que, sem trair os direitos da verdade, nem sempre responde claramente, para não se deixar revelar (DINOUART, 2001, p.18).

Para o abade, esses aspectos, que se relacionam no silêncio, são fundamentais para aprender a calar diante das experiências consigo mesmo e com os outros. “Desenvolvemos sua natureza, seus princípios, suas diversas espécies e diferentes causas; a experiência permite conhecer sua verdade pelo convívio com o mundo” (DINOUART, 2001, p.21). Ressalta que há formas de calar sem fechar o coração, “de ser discreto sem ser sombrio e taciturno; de ocultar algumas verdades sem as cobrir de mentiras” (DINOUART, 2001, p.14).

Parece-nos pertinente relacionar o fato de que a experiência do silêncio está intrinsicamente ligada à forma do convívio humano com o mundo. Indícios que nos sugerem rever Maffesoli. Este autor, ao mencionar que os ruídos conferem materialidade viva às cidades, materialidade composta por aspectos da paisagem sonora - ruídos, sons e silêncios - nos faz pensar como o homem, circundado por esses elementos, mantém ligação com o espaço que habita. Imbricações que determinam sua forma de vivenciar ou não a experiência do silêncio.

2.5 Na Paisagem Sonora: o homem aumenta o som, para não se escutar

Retomamos uma questão abordada no Mestrado³¹ que, na ocasião, versava sobre o rap na paisagem sonora e seus ecos na literatura infantil. Nos referidos estudos, a fundamentação teórica baseava-se no pensamento do compositor canadense Murray Schafer (2001) para quem ruído³² simboliza poder. Agora nos perguntamos: e o silêncio?

Schafer destaca que, desde o início dos tempos, os ruídos fortes evocavam temor e respeito, e a expressão do poder divino – a paisagem sonora – era representada por um ruído sagrado. Ao longo do processo de transformação histórica, tal quadro de representação altera-se profundamente sendo as decorrências sociais igualmente intensas. Explica o autor que:

O aumento da intensidade do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada [...] de fato, o ruído é tão importante como meio de chamar a atenção que, se tivesse sido possível desenvolver a maquinaria silenciosa, o sucesso da industrialização poderia não ter sido tão completo. Para maior ênfase, digamos isso de forma mais drástica: se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido

³¹ SILVA, Edna A. O rap ecoa na Literatura Infantil. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. USP/São Paulo, 2011.

³² A mais satisfatória definição para ruído para uso geral é ainda a de “som não desejado”. Isso torna *ruído* um termo subjetivo. O que para uma pessoa é música pode ser ruído para outra (SCHAFFER, 2001, p.367).

utilizados na guerra (SCHAFFER, 2001, p. 115).

É fato que as sociedades humanas encontram-se mergulhadas em densa onda ruidosa. Lipovetsky comenta que a humanidade está imersa numa espécie de explosão musical envolvente.

[...] música interminável, paradas de sucesso, a sedução pós-moderna é *hi-fi*. [...] trata-se de um entusiasmo de massa. Para o homem disciplinador-autoritário a música se achava circunscrita a lugares e momentos específicos, tais como concertos, boates, teatros de revista, bailes, rádio; o indivíduo pós-moderno, ao contrário, vive ligado à música desde o amanhecer até a noite, como se tivesse a necessidade de estar sempre em outro lugar, de ser *transportado* e envolvido por uma ambiência sincopada; tudo acontece como se ele precisasse de uma *desrealização* estimulante, eufórica ou embriagadora do mundo (LIPOVETSKY, 2005, p. 6).

Para nós, trata-se de uma estratégia: o homem aumenta o som ou até mesmo intensifica sua fala, para não se escutar. Betto declara:

[...] há quem fale muito para impedir a comunicação. As palavras se precipitam da boca como avalanche de cascalhos. [...] Fala para não ter que escutar. Até porque seus ouvidos não suportam outras vozes que não seja a dele. [...] As pessoas cometem a loucura de falar em profusão, como se bailassem sobre todas as coisas. Falam mais do que têm a dizer. Pronunciam palavras ocas (BETTO, 2013, p. 129).

No entanto, as palavras apresentam suas riquezas, como exemplo os provérbios - representações típicas do saber popular - revelam em palavras simples ideias complexas. Citados em *O Narrador*, de Walter Benjamin, como ruínas de antigas narrativas “nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (1994, p. 221). Para acentuar esta concepção, em prefácio do *Dicionário Brasileiro de Provérbios*, Hernâni Donatto destaca que “citar provérbio é proclamar vivência, requer idade, ponderação, experiência [...]” (1974, p. 6). Experiência: vivência que não despreza o silêncio - tanto é que ele aparece no “*nem chuz nem buz*”³³; nos clássicos “*a bom entendedor, meia palavra basta*”, “*o silencio é de ouro*” e no cômico “*palavras não adubam sopas*”.

Apropriando-se da força das antigas narrativas, mencionamos ainda o ditado português “*no amor e na guerra vale tudo*”, relacionando sua significação à exposição do comparatista João Ribeirete³⁴ que recorre às instâncias mitológicas para justificar e compreender este cotidiano tão ruidoso.

Em sua argumentação, no editorial da revista *Textos e Pretextos*, Ribeirete afirma que

³³ Significa: “sem dizer palavra, sem fazer movimento ou ruído, sem *tugir nem mugir*” (JUNIOR, 1974, p. 205). Os demais provérbios integram a mesma obra e podem ser encontrados às páginas 11 e 223, respectivamente.

³⁴ Textos e Pretextos, número 4, publicação do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2009.

Eco³⁵, quando preterida por Narciso, refugia-se nos confins das florestas, entre cavernas e vales sombrios. Aos poucos, a magnífica ninfa vai perdendo seus contornos físicos e dela apenas a voz prevalece. Do vale de sombras, planejou sua vingança contra os mortais. Aos poucos e a cada dia mais, ela começa a manifestar-se em outros locais. Assim, por sua influência, foram criadas máquinas capazes de transportar sons e imagens que culminaram na espiral ensurdecedora da contemporaneidade:

[...] da qual não conseguimos fugir. A nossa visão do mundo está estilhaçada em muitos pedaços, alguns escondidos e quase perdidos, outros muito visíveis e reproduzidos à saciedade. Eco domina nossas vidas e, presidindo o Olimpo dos tempos modernos, daí executa calmamente a sua vingança (RIBEIRETE, 2004, p. 5).

Percebemos que ela tem sido bem efetiva em seu intento. Como escaparmos da ensurdecedora vingança de Eco, dos estridentes decibéis de nossas vidas cotidianas? Mesmo considerando o poder ditatorial do som e o “assédio musical” citado por Pascal Quignard, Ribeirete acredita existir uma saída para preservar nossas “orelhas sem pálpebras”³⁶, “uma maneira de anular o ruído dominante e voltar a construir um sentido para as coisas: respondendo a Eco com o silêncio” (Ribeirete, 2004, p.5). Saudamos a ideia! Todavia, acrescentamos que, ao responder a ela com silêncio, encontramos evidências de que o silêncio é poderoso!

Nossos ouvidos andam a esmiuçar os detalhes destes ecos e a perceber que a tomada de poder agora não é daqueles que conseguem realizar o ruído mais alto, mas que os novos tempos reservam um lugar especial para aqueles que conseguirem promover e ou estar em silêncio. Como ilustração, retomamos o ser religioso³⁷ e o ser profano ou moderno de Eliade (2010). O primeiro, até em função da prática dos rituais religiosos nos quais o silêncio é uma exigência, promove mais silêncio e acredita em um silêncio fecundo. Nesta pontuação, pode até ser considerado mais silencioso que o profano. O último parece fugir do silêncio como se fosse uma estratégia para escapar do vazio existencial do atual período narcisístico. Para Lipovestky (2005):

Circulação, informação, iluminação trabalham para um mesmo enfraquecimento do real, o que, por sua vez, reforça o investimento narcisístico: uma vez o real tornando-se inabitável, resta o dobrar-se para dentro de si, o refugiar-se na autarquia, que a nova voga dos decibéis, dos fones de ouvido e dos concertos *pop* tão bem ilustra. Neutralizar o mundo pelo poder sonoro, fechar-se em si mesmo, flutuar e sentir no corpo o ritmo dos amplificadores. Hoje em dia o barulho e vozes da vida se tornaram *parasitas*, é preciso identificar-se com a música e esquecer a exterioridade do real (LIPOVETSKY, 2005, p. 55).

³⁵ A Lenda de *Eco e Narciso* consta nos Anexos.

³⁶ QUIGNARD, Pascal. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard, 2000.

³⁷ Sri Prem Baba, guru paulista revela que uma pausa diária de cinco minutos de silêncio transforma a realidade, Disponível em: <<http://www.sriprembaba.org>>. Acesso em: 17 maio 2016.

Nesta fase de desorientação com a ruptura em escala de conceitos em todos os campos do saber, recorreremos às metáforas para encontrar algumas respostas. Acreditamos estar entre Eco, histérica e vingativa por não ter seu amor correspondido e Narciso, oprimido e rodeado por amplificadores e fones de ouvido. Ele colocou-se em órbita. Sua imagem, freneticamente registrada em *selfs*³⁸, simboliza o espelho de outros tempos mas ele agora está vazio, esfacelado e multifacetado.

Narciso não mais se encontra imobilizado diante de sua imagem fixa, aliás, nem mesmo mais imagem tem e nada mais é do que uma busca interminável de Si Mesmo, um processo de desestabilização ou flutuação psi comparável à flutuação monetária ou à flutuação da opinião pública: Narciso se colocou em órbita. O neonarcisismo não se contentou em neutralizar o universo social esvaziando as instituições de seus investimentos emocionais, é o Eu que desta vez se apresenta despido, esvaziado de sua identidade, paradoxalmente por seu hiperinvestimento (LIPOVETSKY, 2005, p. 37).

Lembre-se: os espelhos ainda existem e são temíveis. Guimarães Rosa, em suas *Primeiras Estórias*, já os dizia de dois tipos: “Há os ‘bons’ e ‘maus’, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade?” (ROSA, 2001, p.120). Sim, pois bem, os espelhos são para temer-se e, o pânico que eles despertam, relaciona-se diretamente à desconstrução das frágeis convicções da racionalidade. Em artigo³⁹, a professora de literatura brasileira Yudith Rosenbaum destaca que o espelho de Rosa é ainda mais perigoso pois, pela atuação de um narrador esperto, reproduz o “duelo” frequente nos textos rosianos:

[...] de um lado, o leitor culto, letrado, doutor da cidade, personalidade da modernidade; de outro, o narrador oral, o contador de estórias da coletividade, o habitante do sertão arcaico, distante do mundo moderno, capaz de intuição e de sabedoria diferenciadas (ROSENBAUM, 2008, p.85).

Dinâmica eficaz para encurralar o leitor “que só pela racionalidade pode aceitar que exista algo da ordem do surpreendente, do inquietante, do que a lógica não alcança” (ROSENBAUM, 2008, p.85).

De maneira semelhante, a lógica também não abarca os silêncios diante do aspecto perturbador que desperta naqueles que o experimentam. Afinal, quando silenciemos, pensamos. O silêncio e o espelho, ao sugerir uma pausa, integram uma conjuntura única porém interdependente que, em alguns casos, pode até suscitar estados psíquicos

³⁸ Neologismo em inglês, com origem no termo *self-portrait*, um autorretrato compartilhado na internet. Em 2013, os responsáveis pelos dicionários da Oxford a escolheram como a palavra do ano, Disponível em: <<https://www.significados.com.br>>. Acesso em: 27 out 2016.

³⁹Notas sobre o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131062008000200015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 07 nov 2018.

assustadores. Diante daquilo que não se vê ou não se fala ou, ainda, do que sempre foi visto e falado mas que, num momento crucial, por outra ótica, de soslaio, revela o inquietante. Inquietante: palavra de natureza inconstante. Sigmund Freud a define como sendo “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, p. 331). Assim, de um momento para outro, o conhecido torna-se o estranho. “*Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando*” (ROSA, 2001, p.120).

2.5.1 Experiências de escuta: o silêncio se faz ouvir!

Ao tratarmos de fenômenos sutis, nos deparamos com a arte, ou melhor, com a contribuição artística de John Cage (4’33’’) ⁴⁰ - composição feita de silêncio, inspirada a partir de sua experiência em uma câmara anecóica na Universidade de Harvard, em Cambridge. A obra levou quatro anos para ser escrita e foi executada pela primeira vez em 1952 sob a responsabilidade do pianista David Tudor.

Em 4’33’’, o compositor californiano confirma a existência do som não com ausência de som mas como variações de silêncio.

Ele menciona existir dois tipos de silêncio: o ruidoso e o silencioso. Este último ocorre quando não conseguimos encontrar as intenções que produzem os sons, melhor dizendo, quando existe uma ausência de intenção, não nos revelando a presença de muitos sons. Por sua vez, o primeiro é aquele onde existem muitos sons, porém carentes de sentido.

Compreendendo o silêncio aos ouvidos de Cage como sendo a ausência de sons intencionais, 4’33’’, apesar de contar com a presença de vários sons, não possui um modelo receptivo já que este se cria no momento da execução da própria obra. Inédita a cada performance, por ser uma composição coletiva na qual músico e público, ao mesmo tempo, são agentes e receptores do silêncio, é uma obra silenciosa porém também preenchida de ruídos nomeada por John Cage ⁴¹ como uma composição “não-intencional”.

Contrário à tradução literal de seu sobrenome – jaula, Cage foi um libertário: rompeu com seu mestre Arnold Schoenberg e seguiu seus próprios passos. Como precursor da música concreta e eletrônica, deixou muitas contribuições para o futuro das artes

⁴⁰ Como negar a intensidade das experiências vividas? Cito um fato ocorrido quando de meu primeiro contato com a obra, ainda durante o Mestrado. Diante de um seleto grupo de pianistas, aguardava ansiosa pelos 4’33’’. Para minha surpresa, eles eram mais que só silêncio, além de minha respiração ansiosa, ouvia-se o resfolegar da professora, dos colegas e ao longe, as vozes de outros alunos dispersas pelo campus da Escola de Comunicações e Artes – USP, em 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/JTEFKFiXs4>>. Acesso em: 03 dez 2018.

⁴¹ Falecido em 1992, deixa importante legado nas artes, vale destacar *Musicage: palavras*, livro da poeta e filósofa Joan Rettalack, publicado em 2016 que reúne conversas e poemas de Cage, datados de 1990 a 1992, até 13 dias antes de sua morte. Outra obra que vale a leitura é *De segunda a um ano*, de John Cage, com prefácio de Augusto de Campos.

influenciando profundamente a música do século XX.

Diante da impossibilidade de dissociação da música como discurso e este visto em seus desdobramentos políticos e sociais, Cage também marcou presença no cenário nacional. Durante visita ao Brasil em 1968, em plena ditadura militar, revelou largo conhecimento sobre o anarquismo, fato que posteriormente seria usado pelos militares.

Expressão de resistência, o anarquismo deflagra vários movimentos políticos e artísticos pelo mundo. Em terras brasileiras, a MPB – Música Popular Brasileira – reunia a um só tempo um discurso particular, arte e poesia. Como ilustração do silêncio usado como resistência, citamos a canção de Gilberto Gil e de Chico Buarque de Hollanda⁴², *Cálice*, de 1973. Além da homofonia, traz uma relação entre traços morfológicos que permitem associações pertinentes ao clima de censura e de silenciamento das vozes sociais do período Médici (1969-1974).

Para Adélia Bezerra de Meneses, em estudo a respeito da poesia e da política nas letras de Chico Buarque, *Cálice* desliza por um jogo paranomástico⁴³ em direção à palavra cale-se e, fiel ao título, denuncia o silêncio imposto, assumido à revelia. Ela identifica a presença de um silêncio progressivo que paralisa o corpo e as ações humanas.

Trata de um silêncio progressivo e contaminador, cujo poder paralisante vai aos poucos tomando conta do ser total. Se na primeira estrofe “mesmo calada a boca resta o peito” e na terceira estrofe “mesmo calado o peito resta a cuca”, na última estrofe nada mais restará, pois a “cuca” é perdida: “Quero perder de vez tua cabeça / Minha cabeça perder teu juízo”. Com efeito, *boca* (a capacidade de dizer, de se comunicar), *peito* (o coração, entranhas, a capacidade de sentir) e *cuca/ cabeça* (a capacidade de pensar, de raciocinar) são as três dimensões do homem, e todas são atingidas (MENESES, 2002, p. 91).

Além deste grito contra a ditadura, entendemos que *Cálice* remete ao silêncio imposto pela religiosidade: ao copo, ao cálice que alimenta com sangue (sangue de Cristo) – referência aos rituais católicos quando da comunhão. Fica evidente a crítica à religiosidade que já não consola, não salva, não dá as respostas, então... “*de que me vale ser filho da santa/ Melhor seria ser filho da outra/ Outra realidade, menos morta. Tanta mentira, tanta força bruta*” (GIL; BUARQUE, 1988).

Também ao cálice que oferece um líquido amargo, a opressão, ou seja, das mãos do pai vem a morte simbólica – o impedimento da fala, uma forma de castração do sujeito. Meneses (2002) fala de *Cálice* não silenciar só a voz do poeta, mas de todos aqueles que

⁴² Chico Buarque aparece em terceiro lugar entre os 100 artistas brasileiros mais expressivos, publicado pela Revista Rolling Stones, em 2008. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-artistas-da-musica-brasileira>>. Acesso em: 25 dez 2016.

⁴³ Originária de paranomásia, figura de linguagem em que palavras semelhantes, assumem sentidos diferentes, em outras palavras, um trocadilho.

ousaram romper a censura. “Mas não apenas ela: o arbítrio da repressão silencia – no limite, com o silêncio definitivo da morte – todos aqueles que ousaram falar” (MENESES, 2002, p. 92).

Mas as vozes não se calam, querem soltar o grito desumano preso na garganta “*que é uma maneira de ser escutado*” (GIL; BUARQUE, 1988). Ou seja, a voz em sua máxima potência, o grito.

Há assim um deslizamento entre vários tipos de silêncio: o silêncio que na cidade não se escuta (cf. verso 4 da primeira estrofe), isto é, o silêncio que não existe, pois carregado, povoado por centenas das vozes estranguladas; e o silêncio criminoso daqueles que não escutam ou fazem que não escuta (MENESES, 2002, p. 92).

Na canção, há uma forte inferência ao poder do silêncio e, ao mesmo tempo que atordoa, mantém a consciência desperta, em outras palavras, consciente de si mesmo.

Talvez o mundo não seja pequeno/Nem seja a vida um fato consumado/Quero inventar o meu próprio pecado/Quero morrer do meu próprio veneno/Quero perder de vez tua cabeça/Minha cabeça perder teu juízo (GIL; BUARQUE, 1988).

A construção de uma personalidade própria erigida nas bases da liberdade de expressão constituída por falas e por silêncios – o necessário, jamais imposto.

Em tempos mais recentes, o silêncio ressurge. Em 1996, Arnaldo Antunes⁴⁴ grava um CD intitulado *O Silêncio*⁴⁵, dirigido por Tadeu Jungle.

Na música, feita em parceria com Carlinhos Brown⁴⁶, Antunes destaca que a primeira coisa que se ouviu foi o silêncio. Em *As Coisas*, ele, brincando com as palavras, diz sobre o vocábulo silêncio, duas coisas pontuais, aparentemente óbvias, todavia preñhes de significados. “Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam. [...] e o “silêncio é o começo do papo” (ANTUNES, 2002, pp. 13-51).

Como proposta de análise, lembramos o que nos diz Orlandi sobre a dificuldade de abordar a questão do silêncio: “não é como para outras disciplinas da linguagem, ora o excesso de dados, ora a falta de teoria, mas sim a necessidade de uma ‘ruptura’” (2007, p. 55).

Entendemos que, para romper, é necessário desconstruir, como na canção mencionada. Por meio da voz e do ritmo, Antunes fala de um silêncio que antecede a voz,

⁴⁴ Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, nascido em 02/09/1960. Compositor paulista, poeta cantor, artista visual e performer – com forte influência do movimento Concretista.

⁴⁵ *O Silêncio* Disponível em: <https://youtu.be/t2FA0BDS_4Y>. Acesso em: 29 out 2015.

⁴⁶ Antonio Carlos Santos de Freitas, nascido em 23/11/1962, em Salvador, Bahia. Instrumentista, compositor e cantor. Por desenvolver uma sonoridade bem particular é considerado um dos criadores do estilo musical samba-reggae.

que antecede a maquinaria do alfabeto, um antes de todas as coisas codificadas, onde o tudo era nada e o nada era tudo, um lugar de cifras apenas e da potência. Segue com palavras do cotidiano como computador e, de maneira inversa, realiza uma gradação - uma espécie de viagem que começa pelo fim. Ainda, o importante a ser dito é que a letra desta canção faz referência à materialidade do Imaginário e ao percurso em sentido transversal pelo cabo do guarda-chuva, mencionado no capítulo 1. Dos equipamentos ensurdecedores cotidianos, a voz poética navega pela linguagem, cita o alfabeto, a voz e mergulha no silêncio: “o silêncio/ foi a primeira coisa que existiu/ um silêncio que ninguém ouviu” (ANTUNES; BROWN, 2016).

Intencionalmente, faz esta pausa no meio da letra – entendemos como uma referência ao ato de entender, de silenciar para compreender. Sinaliza para a ruptura com o humano ou tudo aquilo que remete à humanidade e olha para o universo, cita astros, o barulho do gelo ao derreter. No entanto, volta-se para o homem com o foco em coisas minúsculas que emitem sons quase inaudíveis:

[...] e o som do gelo derretendo/ o barulho do cabelo em crescimento/ a música do vento/ e a matéria em decomposição/ a barriga digerindo o pão/ explosão de semente sob o chão/ diamante nascendo do carvão (ANTUNES; BROWN, 2016).

Simbolicamente, entrelaça o tempo ao silêncio como se, para ouvi-lo, fosse preciso parar. A sincronia metafórica surge na sequência - “*homem pedra planta bicho flor*” (ANTUNES; BROWN, 2016). Inferimos que, na passagem - homem é pedra, é planta, é bicho e é flor, há uma alusão aos objetos que assumem sacralidade dependendo da maneira como os olhamos.

Volta ao exterior, à luz elétrica, aos avanços tecnológicos e desemboca nas palavras batedeira, liquidificador – utensílios domésticos que ao misturarem alimentos, também mesclam ideias, conceitos, mundos, imaginários. Outra pausa intencional, para escutar o silêncio – da vida e de nossos atos que, inexoravelmente, revelam o discurso amplificado nos alto-falantes da fala, da voz e também do silêncio. E, por meio do estetoscópio que, enquanto objeto, estereotipa a medicina. A voz poética finaliza esta viagem voltando-se para o homem que, de tanto falar, muitas vezes nem percebe o tambor cujos ecos ouvimos no lado esquerdo do peito.

Como interpretação possível, a letra de *O Silêncio*, de Antunes e Brown, remete aos vaivéns dos labirintos percorridos sob a vigilância do *Minotauro* – personagem mitológico que se compraz com o medo humano. Como alegoria, o mostro representa o silêncio temido do qual fugimos.

2.6 O cinema como divulgador de silêncios e de discursos hegemônicos

Desde os seus primórdios, diante de sua origem muda, o cinema estabeleceu uma ligação intrínseca com o silêncio marcada pelo Teatro de Sombras, surgido na China por volta dos 5.000 a.C. No séc. XV aparece reelaborado pela Câmara Escura de Leonardo da Vinci. Na metade do séc. XVII, surge a Lanterna Mágica idealizada por Athanasius Kirchner. Em 1910, Thomas Alva Edison (1847-1931) produz o Kinetoscópio e lança *Trip to Mars*⁴⁷, o primeiro filme de ficção dos Estados Unidos.

No entanto, o salto quantitativo deu-se com a atuação dos Irmãos Lumière - Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) - os criadores das imagens em movimento. Em 28 de Dezembro de 1895, no Salão Grand Café, em Paris, eles apresentam o cinematógrafo, aparelho que registrava uma série de instantâneos fixos, em fotogramas, criando a ilusão do movimento. Edgar Morin, em *a Alma do Cinema*, detalha como os Lumière, ao disporem do encanto da imagem, iniciaram o processo de projeção-identificação e, à medida que o público se identificava com as imagens na tela, começava a participação subjetiva:

Foi, evidentemente na medida em que os espectadores do cinematógrafo Lumière acreditaram na realidade do comboio avançando para eles, que se assustaram. Na medida em que viram “cenas de um realismo espantoso” é que se sentiram, ao mesmo tempo, actores e espectadores (MORIN, 1997, p. 114).

Durante o período de 1896 a 1914, elementos como o encanto da imagem, assim como as participações cósmicas, aliadas às condições espetaculares de projeção e o desfraldar do imaginário vão fornecer ao cinematógrafo condições favoráveis e essenciais às participações afetivas. Acredita o filósofo francês que a imagem cinematográfica estava repleta destas participações e que sua rebentação gerou o cinema. “Foi essa enorme explosão molecular que deu origem ao cinema. À extrema imobilidade do espectador vem doravante juntar-se à extrema mobilidade da imagem, para constituir o cinema, espectáculo dos espectáculos” (MORIN, 1997, p.121).

Surgia o Cinema Mudo que teve, entre seus maiores produtores cinematográficos, países como Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha. O som só estaria presente três décadas depois, no final dos anos 20.

Em suma, a sétima arte percorreu um longo caminho até configurar-se na expressão cultural e artística como a conhecemos hoje. A começar por seu batismo como arte, datado de 1911, quando o intelectual e crítico cinematográfico italiano Ricciotto Canudo lançou seu

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=np7VlmsSMQM>>. Acesso em: 03 dez 2018.

*Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte*⁴⁸:

Sétima Arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição de cinema; e, bem entendido, pelo cinema arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima Arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares – Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formaram até aqui o coro hexa-rítmico do sonho estético dos séculos (CANUDO apud XAVIER, 1978, p.44).

Para o teórico e crítico de cinema, Ismail Xavier, a enumeração estética realizada por Canudo⁴⁹ foi uma tentativa de esclarecimento de como o cinema entrava no mundo das artes. Nesse sentido, Canudo elaborou um quadro evolutivo que revela a presença “de um processo teleológico orientado em direção ao cinema” (1978, p.42).

A emergência do novo recurso de expressão baseado na técnica cinematográfica, como coroamento deste processo, permite a percepção clara, retrospectiva, do desenvolvimento anterior de todos os recursos expressivos. Uma trajetória de séculos revela então o seu sentido: preparar o nascimento do cinema. Neste aspecto, a teoria de Canudo é uma narração mítica (XAVIER, 1978, p.42).

Convencionou-se então: o cinema como a sétima das artes. Apenas como referência, a partir dessa classificação, instituída pelas pesquisas de Canudo, passamos a ter: fotografia, como a oitava; quadrinhos, a nona; games, a décima e a arte digital, como a décima primeira.

O cinema, enquanto arte híbrida, é síntese de muitas outras, constituída de múltiplos intertextos, inegavelmente reúne aspectos expressivos da cultura de todos os povos. Ou, nas reflexões de Robert Stam (2008), o cinema, visto como linguagem rica “sensorialmente composta”, é um meio de comunicação que permanece aberto:

[...] a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral (STAM, 2008, p. 24).

Conforme Stam, o dialogismo intertextual opera em todo tipo de produção cultural, independentemente de sua origem ou de seu meio de expressão. Lembra o autor que “os textos são tecidos de formas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos” (2010, p. 226). E, em sentido mais amplo, pode referenciar infinitas possibilidades diante da abertura proporcionada pelas práticas discursivas culturais:

[...] a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística (STAM, 2010, p. 226).

⁴⁸ Transcrito em *A Evolução Estética do Cinema*, de Antonio de Macedo. Clube Bibliográfico, Lisboa, Editex Ltda, 1959.

⁴⁹ Nos anos de 1911/12 desenvolveu, junto aos intelectuais da época, expressivo trabalho de promoção do cinema, iniciou as discussões de crítica cinematográfica e fundou o Club des Amis du Septième Art.

Na reverberação entre as artes, o silêncio manifesta-se tanto em textos literários como em filmes, suscitando estudos nos mais diversos campos do saber.

Referências afins buscamos em trilhas deixadas por outros pesquisadores. Como nos escritos de Júlio Augusto Xavier Galharte que, em 2007, defende seu Doutorado com a Tese *Despalavras de Efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Nela, o autor compara a obra do poeta cuiabano com películas de Federico Fellini, Luiz Buñuel e Akira Kurosawa, para evidenciar que “os silêncios ligados ao ver e ao ouvir podem se conjugar na sétima arte: filmes suscitam o aguçar desses dois sentidos e podem ser grandes divulgadores de mutismos” (GALHARTE, 2007, p.6). Nos textos e na filmografia abordada, o autor explicita esta multiplicidade de sentidos. Reiterada na dissertação de Málder Dias Ramos que, em 2009, debruça-se sobre a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos para concluir que quanto mais o silêncio falta, mais ele se manifesta em possibilidades de novos entendimentos.

Há percursos diferentes que comprovam a impossibilidade de o homem escapar do silêncio. Galharte detalha, em sua argumentação, que o encontro entre o homem e o silêncio é inevitável.

Homens de costas em Barros, Lispector, Buñuel, Kurosawa e Fellini buscam rotas, talvez labirintos. Eles podem encontrar a redenção, a morte, a paixão, a injustiça no caminho, mas é certo que encontrem silêncios (GALHARTE, 2007, p. 220).

Vislumbramos que a incompletude do silêncio é o que fundamenta a multiplicidade de interpretações já que, a partir dele, o homem é induzido a pensar. Ramos (2009), ao falar de polissemia, afirma:

E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio quanto mais falta, mais silêncio se instala, mas possibilidades de sentidos se apresentam (RAMOS, 2009, p. 80).

Este fato é recorrente em *Padre, Padrone*, filme italiano dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, ganhador da Palma de Ouro de 1977. A película, com a fotografia notável de Mario Masini, é baseada em obra autobiográfica de Gavino Ledda - menino pastor de ovelhas nos campos da Sardenha, sul da Itália. Em cenas marcantes, expõe um delicado drama humano e, através dele, a presença e o poder contidos no silêncio.

Destaca Morin (1997) que o cinema, ao se abrir para todas as participações, adaptou-se igualmente a um sem fim de necessidades subjetivas.

A “especificidade” do cinema está, se assim se pode dizer, em oferecer-nos a gama potencialmente infinita destas fugas e destes reencontros: o mundo, todas as fusões cósmicas, ao alcance da mão [...] (MORIN, 1997, p. 135).

Por muitos caminhos, o gênero cinematográfico, como seu antecessor, o literário, é permeável às tensões psicológicas, históricas e sociais.

Inclusive, etimologicamente⁵⁰, Stam (2010) destaca que variadas designações refletiam a maneira como o cinema era visto e antecipava as teorias a respeito desta linguagem artística. Este teórico pontua que o surgimento do texto fílmico se deu a partir de problemáticas e de textos múltiplos.

Ao passo que, estas tensões históricas e sociais projetaram-se no imaginário e transformaram o cinema em um meio imponente que além de divulgar mutismos, tornou-se um disseminador de discursos de poder de toda ordem. Seus primórdios coincidem com o apogeu do imperialismo e nessa sequência, do colonialismo. Para Stam, em uma perspectiva de longo prazo, devemos considerar que a história do cinema, assim como da teoria do cinema, cresce à luz do nacionalismo que o transformou em um instrumento estratégico de projeção destes imaginários.

O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista (STAM, 2010, p. 34).

Stam destaca que não por acaso as primeiras projeções fílmicas de Lumière e Edison, na década de 1890, coincidiram com questões políticas relevantes para o contexto da época. Acontecimentos marcantes foram a disputa pela África (final dos anos 70), a ocupação do Egito por britânicos em 1882 e, em 1890, o massacre dos sioux,⁵¹ em Wounded Knee.

Além desta representatividade por via discursiva, a forma dominante euroamericana de cinema também controlou a distribuição e a exibição cinematográfica na Ásia, na África e nas Américas. Fatores que, dentre outros, podem ter contribuído para a formulação da crença de que o cinema é uma tecnologia puramente ocidental. Contrário, Stam (2010) desenvolve um raciocínio crítico que desconstrói esta secular hegemonia forjada pela e na exploração de outros povos.

Embora a vanguarda do desenvolvimento tecnológico durante os últimos séculos tenha estado sem dúvida centralizada na Europa Ocidental e na América do Norte, esse desenvolvimento foi em grande parte uma “*joint venture*” (em que a Europa detinha a maioria das cotas) tornada possível no passado pela exploração colonial, e hoje pela “drenagem cerebral” neocolonial do “Terceiro Mundo”. [...] Se é verdade que as revoluções industriais europeias foram possíveis graças ao controle dos recursos das terras colonizadas e à exploração do trabalho escravo – a revolução industrial inglesa, por exemplo, foi em parte financiada por injeções de riqueza gerada nas minas e *plantations* da América Latina - então, que sentido há em falar de uma tecnologia, indústria e ciência exclusivamente *ocidentais*? (STAM, 2010, p. 35).

Os rumos e as questões suscitadas compõem o pano de fundo no qual foi se

⁵⁰ Nesta obra, o autor oferece diversos conceitos etimológicos que podem ser verificados (STAM, 2010, pp. 37-38).

⁵¹ População indígena da América do Norte.

desenhando a arte cinematográfica que, sensível às tensões, expressava os conflitos e os questionamentos individuais e coletivos destes tempos. Pelos escritos de Walter Benjamin (1892-1940), podemos certificar esta especificidade desta linguagem artística. Ele vê o cinema como arte coletiva que gera um vislumbre de nossos condicionamentos existenciais. E, paradoxalmente, representa um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Espaço de liberdade e, ademais, de sonho e de magia, composto por imagens, por silêncios e por sons que, ao ser invadido pela lente da câmera, nos mostra novos mundos e uma infinidade de possibilidades de interpretação. Interpretações que podem afetar nosso inconsciente representado pelas psicoses, alucinações e sonhos. Para Benjamin, a câmera, ao registrar imagens, abre para o espectador a possibilidade de experienciar o inconsciente ótico, semelhante ao que proporciona a psicanálise quanto ao inconsciente pulsional.

Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotipias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos de câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado (BENJAMIN, 1994, p.190).

Posterior às argumentações de Benjamin, Morin comenta sobre o poder da magia e das subjetividades no cinema. No entanto, apresenta outras nuances, trazendo conceitos como o de projeções-identificações ou de participações afetivas. Segundo ele, a zona das participações afetivas “é a zona das projecções-identificações mistas, incertas, ambivalentes. E é também a do sincretismo mágico-subjectivo [...]” (1997, p.111). Define:

[...] onde a magia é manifesta, é a subjectividade latente, e que onde a subjectividade é manifesta é a magia que é latente. Nesta zona, nem magia nem subjectividade são totalmente manifestas e latentes. A nossa vida de sentimentos, de desejos, de receios, de amizade, de amor, desenvolve, assim, toda a gama de fenómenos de projecção-identificação, desde os estados de alma inefáveis às fetichizações mágicas (MORIN, 1997, p. 111).

O antropólogo detalha que são processos interligados. À medida que os nossos sonhos ou nossos estados subjetivos desligam-se de nós e se integram ao mundo, ocorre a magia. E, ao contrário, quando alguma falha nos separa de nossos sonhos, ou não conseguem sustentar-se, aparece a subjectividade. Resume que “o universo mágico é a visão subjectiva que se crê real e objectiva” (MORIN, 1997, p.109). Detalha, o autor:

Reciprocamente, a visão subjectiva é a visão mágica no estado nascente, latente ou atrofiado. A alienação e a reificação dos processos psíquicos postos em causa é o que diferencia a magia da vida interior. Uma provoca a outra. Esta prolonga aquela. A magia é a concretização da subjectividade. A subjectividade é a seiva da magia (MORIN, 1997, pp.109-110).

Menciona este autor que, entre a magia e a subjectividade, existe uma zona nebulosa

que ultrapassa o homem, porém, não se desliga dele, designada pelas palavras alma, coração ou sentimento. Um magma que não é nem a magia, nem a subjetividade. É o lugar onde reside as projeções-identificações ou participações afetivas, estendidas dos seres às coisas. Expansão que compreende a reconstituição das fetichizações, das venerações e dos cultos. Essa participação afetiva carrega consigo uma magia residual, não interiorizada totalmente. Da mesma forma que uma magia renascente que é provocada através da exaltação afetiva, “uma profundidade de alma e de vida subjectiva [...] meio coloidal onde se encontrassem em suspensão mil concreções mágicas [...]” (MORIN, 1997, p.112)

Se entendermos a amplitude e a complexidade dessas ideias, não será difícil lembrar do que assevera José Nicolau Gregorin Filho – que a leitura dos textos demanda ligações afetivas “[...] já que estão na base do princípio de identificação principalmente no que se refere à ficção, objeto de nosso trabalho. Dessa maneira, a leitura é, antes de tudo, um processo afetivo” (FILHO, 2009, p.52).

Sem perder de vista este ponto de observação, as obras de ficção e as linguagens artísticas, estendemos este conceito de leitura como um processo que requer vínculo afetivo do leitor não só com aquilo que lê, mas sobremaneira o que vê ou até mesmo, que ouve. Pois, entendemos que todas as manifestações artísticas com as quais temos contato necessitam de leitura.

A ausência de participação prática do espectador no cinema intensifica sua participação afetiva. Segundo Morin: “operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo do ecrã” (1997, p.117).

De forma mais direta, conforme a história popular, está “o pulo do gato”⁵². Na coenestesia psíquica, o silêncio aparece como um aliado, facilita a abertura do portal que amplia as percepções; maneira pela qual pode enriquecer e proporcionar interpretações àquele que assiste.

Contrário a esta ideia de submissão do espectador, Maffesoli (2004) destaca como o homem contemporâneo lida com o cinema:

O cinema do homem imaginário contemporâneo já não fica isolado nas salas escuras. Essa “obscuridade” espalhou-se e todo o mundo “cria seu cinema” na vida atual. É uma espécie de sonho acordado, que reforça um inconsciente e até uma consciência coletiva, os quais fazem com que, mediante a ajuda de imagens arquetípicas, as pessoas criem para si uma verdadeira “sobrevida”, bem no seio do prosaísmo cotidiano (MAFFESOLI, 2004, p.101).

⁵² A história que conta o surgimento da expressão diz que uma onça pediu a um gato que lhe ensinasse como saltar e fazer acrobacias. Assim, a onça achou que o gato não escaparia das suas garras. Mas, quando a onça tentou caçar o gato, ele conseguiu fugir fazendo um salto diferente, que não tinha ensinado a ela. O gato teria dito à onça: você acha que vou te ensinar o pulo do gato? Disponível em: <<https://www.dicionariopopular.com/pulo-do-gato/>>. Acesso em: 04 out 2018.

Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema* (2010), argumenta que o texto, o dispositivo, o discurso e a história estão em jogo e movimento constantes. “Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito” (STAM, 2010, p.256).

2.6.1 Cinema tipo exportação: nuances mercadológicas

Acredita Benjamin (1994), a enorme quantidade de episódios grotescos inseridos nos filmes e que, seguramente, constituem índices dos perigos que ameaçam a humanidade. Ele entende que tais episódios representam o resultado das repressões integrantes da civilização. Em ensaio publicado originalmente na França, em 1936, ele preconizava que:

[...] os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica (BENJAMIN, 1994, p. 190).

Na contemporaneidade, agregado a dinâmica dos filmes grotescos, encontra-se a força do capitalismo cultural. Teóricos como Lipovsky e Serroy (2011) destacam que, na atualidade⁵³, os produtos culturais representam o primeiro item de exportação norte-americana. Ou seja, uma evidente estratégia de marketing que colabora com o que Stam (2010) nomeia como uma formulação “hollywoodocêntrica” que reduz e quase anula outras expressivas indústrias cinematográficas. Como, por exemplo, a Índia, líder mundial da produção de filmes de ficção, registra produção média anual de 700 a 1.000 longas-metragens, seguida por países asiáticos.

Portanto, apesar de sua posição hegemônica, Hollywood tem contribuído com apenas uma fração da produção mundial anual de longas-metragens. Infelizmente, porém, as histórias do cinema e a teoria do cinema canônicas raramente demonstram interesse pelas implicações dessa cornucópia cinematográfica. A formulação “hollywoodocêntrica” reduz a gigantesca indústria cinematográfica indiana, que realiza mais filmes que Hollywood, e cuja estética híbrida combina os códigos de continuidade e os valores de produção hollywoodianos com os valores anti-ilusionistas da mitologia hindu, a um mero arremedo de Hollywood. [...] a vanguarda se transforma, dessa maneira, em pouco mais que um *alter ego* espectral de Hollywood, um festival de negações do cinema dominante (STAM, 2010, p. 36).

Maffesoli destaca que o lugar diz muito daquilo que somos: existe um vínculo baseado organicamente numa posse comum de valores arraigados, dentre estes, cita: “língua, costumes, culinária, posturas corporais” (2004, p. 23). Percebemos o imaginário como um

⁵³ Considerando o panorama cultural de 2011.

organizador de todas estas relações. Estendemos esta concepção às produções artísticas e culturais, como o cinema e a literatura, objetos deste estudo. Se compreendermos a arte como uma expressiva representação discursiva, entenderemos, de forma mais adequada, o que Michel Foucault rotula como lugares de:

[...] inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades (FOUCAULT, 1999, p.8).

Discute o filósofo que as coisas murmuram expressando um sentido revelado pela linguagem.

Se o discurso existe, o que pode ser, então, em sua legitimidade, senão uma discreta leitura? As coisas murmuram, de antemão, um sentido que nossa linguagem precisa apenas manifestar-se: e esta linguagem, desde seu projeto mais rudimentar, nos falaria já de um ser do qual seria como a nervura (FOUCAULT, 1999, p.48).

Para Stam:

Tanto a linguagem como o cinema produzem discurso por meio de operações paradigmáticas e sintagmáticas. A linguagem seleciona e organiza fonemas e morfemas para formar orações; o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar “sintagmas”, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente. Embora imagem alguma se pareça completamente com outra, a maior parte dos filmes narrativos se assemelha em suas figuras sintagmáticas principais, seu ordenamento das relações espaciais e temporais (STAM, 2010, p. 134).

Embora nenhuma imagem seja idêntica a outra, os dramas humanos continuam os mesmos. Isto é, fazer cinema é fazer escolhas, como tudo na vida. O processo de edição cinematográfica ilustra o que tencionamos dizer. As imagens são escolhidas pelo diretor por critérios diversos e, alinhavadas através de enquadramentos, de closes humanos, de cortes e de pausas trazem a força do silêncio. Fios de sentidos, recursos que colocam o espectador para pensar.

Como já comentamos, o tempo do transcorrer da cena oferece a intensidade pretendida até atingir o sentir humano.

Xavier (1984) mostra que o movimento de câmera tende a reforçar a ideia de que existe “um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (1984, p.15). Ele comenta que:

Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real (XAVIER, 1984, p.15).

Noções de princípios tradicionais às quais o mundo contemporâneo agrega outros entendimentos. Ao ser enquadrado no retângulo cinematográfico, depreendemos que o

silêncio perpassa a janela já aberta e, por meio de sutilezas, gera sentidos. E pode, a depender da visão de mundo e das experiências do espectador, proporcionar interpretações mais profundas diante do que está sendo mostrado em cena: o sentir humano potencializado que vê o que não se mostra, subjetividades da experiência de um mundo único e particular.

Trata-se de subjetividades, de um mundo único e particular que alcançam toda a gama de produções artísticas e que, por vezes, aparecem intensificadas em obras derivadas de outras como o são as adaptações filmicas. Leituras que abrem novos mundos para o espectador pois, ao se tornar um outro texto integra, um amplo contínuo discursivo:

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante (STAM, 2006, p. 50).

Sinaliza este autor que a intertextualidade no cinema percorre diversas trilhas.

A trilha da imagem 'herda' a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som 'herda' toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos (STAM, 2008, p.24).

Frente ao conceito de adaptação cinematográfica como leitura de uma obra literária que gera um texto fílmico, visualizamos a imagem mítica do portal. Diante dele, a câmera, ao apresentar as imagens captadas, descortina além da narrativa em si outros índices que nos transportam a um mundo desconhecido. Mundo este que, pela percepção, pode se apresentar mágico, pavoroso ou, até mesmo, insólito. Na concepção de Stam, essas obras promovem uma redistribuição de energia; as adaptações “provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-perfomática” (2006, p. 50). Fluxos e deslocamentos que tangenciam possibilidades de sentidos.

No capítulo que se segue, abordaremos a adaptação filmica *Padre, Padrone* (Pai, Patrão) - produção baseada em romance homônimo e autobiográfico de Gavino Ledda, de 1977, em diálogo com outra obra ficcional, o conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa. Palavras e imagens para evidenciar a concepção que, no jogo narrativo, que inclui o fílmico, o silêncio promove um mergulho de expressivo cunho psicológico que pode suscitar peculiares estados psíquicos e revelar o entendimento do ininteligível.

Reverberam as palavras de Frei Betto, para quem o silêncio interior seria como um lago, um convite à imersão.

Mergulho batismal, de quem submerge para renascer. Mas cadê coragem? E o medo

de se afogar? Então, nos apegamos a tudo isso que ilusoriamente nos traz a sensação que pisamos em terra firme: os cinco sentidos, a razão, as atividades, as relações sociais. Tudo que nos impeça de cair no lago e sermos engolidos por suas águas profundas. Isto que entrava a possibilidade de experimentarmos essa estranha metamorfose: ir ao encontro de nós mesmos, revestir-nos do próprio lado avesso e descobrir que a nossa verdadeira imagem é a que se esconde atrás do espelho (BETTO, 2013, p. 60).

Reflexões nas quais o autor aborda como os sentidos, a razão, as atividades, assim como as relações sociais podem embotar nossas sensações, criando uma falsa segurança. Fato é que, geralmente, só vemos aquilo que desejamos ver. A real imagem é a que se esconde.

Capítulo 3

Olhares e escutas: experiências dos sentidos

A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa. Nele, se aloja, certamente, mas sabe bem dele escapar: escapa para ver as coisas através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro (FOUCAULT, 2013, p.9).

3.1 Antes de um começo, algumas notas.

Seria o homem anterior ao silêncio, ou o silêncio anterior a ele? Ao tentar responder a questão, recorrer a Drummond pode implicar em mais confusão; mesmo assim, trazemos o trecho em que ele diz: “*no elevador penso na roça, na roça penso no elevador*”⁵⁴ — e, assim, a vida segue dividida entre mundos distintos.

Devemos ouvir o canto dos pássaros, observar o entardecer, andar pelo burburinho da cidade e escutá-la... Enfim, é preciso viver a cisão existente entre os mundos e um certo conformismo diante da realidade; quando temos noite, não temos dia. Quando temos silêncio, não temos som. Falar do silêncio obriga encarar a dicotomia peculiar das vivências humanas. Implica o desafio de lidar com uma palavra de cerne fugidio, de infinitas possibilidades, cujas margens esbarram nas fronteiras do ininteligível. Um espaço de possibilidades pelo qual se sugere navegar devagar, com algumas paradas para compreender o caminho.

Pela caminhada argumentativa, a Etimologia nos fornece pistas para compreender as especificidades da palavra “silêncio”, originária do latim *silentium* — que, segundo Cunha (2007), indica a interrupção de ruído; e, na linguagem poética, algo silencioso. Ao longo da história dos povos falantes de línguas originárias latinas, a palavra assume outros significados. Para o filólogo e linguista José Pedro Machado (1987), o vocábulo relaciona-se à inação e ao ócio.

Silêncio; ausência de qualquer defeito na tomada de auspícios ou agoiros; fig. silêncio; repouso; inação, ócio; por via culta (MACHADO, 1987, p.198).

Para o linguista, no entanto, tal repouso está prenhe de ações significativas. Conforme relata o crítico literário Gilberto Mendonça Teles (1989), o silêncio é uma “palavra de sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz dizendo” (1989, p.13). Assim, o silêncio não é expresso pela sabedoria do saber

⁵⁴ *Explicação*, poema que integra o livro *Alguma Poesia* (2007), de Carlos Drummond de Andrade.

calar, nem pelo não ter mais nada a dizer.

Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem (TELES, 1989, p.13).

Nesse sentido, Teles propõe o que chamamos arbitrariamente de uma “armadilha” para capturar o silêncio, uma forma para facilitar a apreensão e o entendimento; segundo o autor, a abordagem ao silêncio deve estar fundamentada num plano no qual o pesquisador pode deslizar sem pressa, inclusive com paradas estratégicas. Por considerar essa “armadilha” uma forma astuta e eficaz de lidar com o tema, a reproduzimos no presente estudo — fazendo três paradas estratégicas: a primeira delas, é através da Língua, a segunda pela Retórica e a terceira e última, pelas implicações ideológicas.

Na Língua, o silêncio aparece representado pelos provérbios e pelos vocábulos: expressões cristalizadas que preservam a natureza figurativa dessa palavra. Entendemos e apreciamos o uso dos provérbios, pois os compreendemos como um saber dos antigos, uma fala aparentemente simplória, mas carregada de sabedoria popular. Ao trazer dizeres esquecidos, o provérbio traz a perspectiva de outra voz, que, aliada à nossa, renova e personaliza nossos dizeres. Nas palavras de Hernâni Donatto⁵⁵, “citar provérbio é proclamar vivência. Requer idade, ponderação, experiência, [...] O ditado é, pois, fruto coletivo” (1974, pp.6-8).

No *Dicionário Brasileiro de Provérbios* (1974), pode-se achar expressões comuns na fala do brasileiro. Raymundo Magalhães Junior as reúne nesta concepção: “a palavra é prata, o silêncio é ouro” (1974, p.223).

Outros provérbios encarecem o valor de saber calar, ou de ser discreto: em boca fechada não entram moscas. Falar sem pensar é atirar sem apontar. Palavra e pedra solta atrás não volta (MAGALHÃES, 1974, p.223).

Teles afirma que os provérbios, perpetuados na cultura popular, “constituem uma cadeia paradigmática do termo silêncio, uma dimensão conotativa de seu significado” (1989, p.14).

A segunda parada, a Retórica⁵⁶, é aquela que tira o silêncio de seu mero código

⁵⁵ Prefácio do *Dicionário Brasileiro de Provérbios, Locuções e Ditos Curiosos* (1974).

⁵⁶ Mas, ainda que virtualmente extinta, enquanto o conjunto de práticas referidas por Roland Barthes (op. cit., p. 148-9) — uma arte (no sentido clássico do termo), um ensino, uma ciência, uma moral, uma instituição social, uma atividade lúdica —, a retórica, ou, mais precisamente, alguns de seus fragmentos sobrevivem, sob a forma de objeto ou motivação de certos empreendimentos intelectuais do século XX bastante heterogêneos. Vejamos alguns, que recolhemos em indicações de Barthes (op. cit.), Lacoste e Gunthner (em Cohen et alii, 1975) e Hansen (1994): a estilística; o formalismo eslavo; o *new criticism* anglo-americano; o estruturalismo e a semiologia dos anos 60; a psicanálise; o pensamento dito pós-estruturalista de Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard; a pedagogia da redação; a filosofia analítica; a teoria da argumentação”, Roberto de Souza: s.v. “Retórica”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 18, 10, 2016.

linguístico, atribui valores estéticos ao seu significante e, por fim, dá sentidos ao seu significado. Ou seja, é por meio da retórica que o texto fala (mesmo calado):

Não exteriorizando o pensamento, interrompendo-o no momento adequado, substituindo a frase pelo silêncio inesperado, cria-se um impacto de hesitação e emoção que envolve afetivamente o leitor. Assim, na ausência do signo verbal outro signo se impõe: o do silêncio. Neste sentido é que a reticência (ou o termo grego aposiopese) constitui um signo semiológico, uma vez que aponta para a linguagem verbal, para a sua interrupção e, ao mesmo tempo, para a linguagem não-verbal, para o espaço/tempo em que o verbal se faz ausência (TELES, 1989, p. 15).

A terceira e última relaciona o silêncio às implicações ideológicas imbricadas nos limites humanos e na mitologia: “o silêncio como ação e reação: o silêncio da cesura e o da censura, o espaço ideológico do silêncio” (TELES, 1989, p.16).

De maneira geral, entendemos a língua, a retórica e as implicações ideológicas como formas de referência à palavra “silêncio”, pelas quais o escopo de sua significação se amplia. Integradas entre si, língua, retórica e implicações ideológicas compõem todo tipo de discurso, inclusive o artístico.

Valendo-se destes três aspectos do silêncio, as expressões culturais, via criação do artista, lançam mão e fazem uso da palavra para elaborar e obter sucesso na divulgação de ideias, conceitos, argumentos, discursos. Grosso modo, para transmitir os pontos de vista do artista, subjetividades de um universo particular presentes em todas as manifestações ditas artísticas. Por vezes, essas paixões apresentam-se mais intensas nas outras obras derivadas de outras, como o são as adaptações.

Sugere Gaëtan Picon que a criação artística “é um ato indomável, não uma atividade que objetivos e razões justifiquem” (1970, p.23). O ensaísta francês comenta: “perceber um objeto é situá-lo no mundo. Mas o ato que o constitui em objeto desse mundo é um simples julgamento de constatação” (1970, p.28).

Em tom visceral, o cineasta russo Andrei Tarkovski afirma que o artista deve entregar-se à sua criação, de forma que “pereça por inteiro no sentido pleno e trágico destas palavras. E assim, se a arte carrega em si um hieróglifo da verdade absoluta, este será sempre uma imagem do mundo, concretizada na obra de uma vez por todas” (1998, p.42).

Com o propósito de demonstrar a presença e a força do silêncio, escolhemos duas obras: o filme *Padre, padrone (Pai, Patrão)*, baseado em romance homônimo e autobiográfico de Gavino Ledda⁵⁷, dirigido pelos irmãos Paolo e Vittorio Taviani⁵⁸; e o conto *O Espelho*⁵⁹, de

⁵⁷ Imagem da ilustração de capa nos Anexos.

⁵⁸ Nascidos na cidade de San Miniato de Pisa, região da Toscana, sul da Itália, Vittorio em 1931 e Paolo em 1929.

⁵⁹ Texto consta nos Anexos.

Guimarães Rosa.

3.2 As versões diferentes de narrativas humanas

Essencialmente, as narrativas aqui tratadas contam *histórias*, entendidas como lugares de manifestação das experiências humanas relatadas no decorrer no tempo.

Quanto ao cinema, Xavier (2003) afirma que o há um jogo que o espectador precisa aceitar para adentrar o mundo imaginário exposto na tela.

Afinal, na condição de espectador de um filme de ficção, estou no papel de quem aceita o jogo do faz-de-conta, de quem sabe estar diante de representações e, portanto não vê cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade no nível da testemunha de tribunal. Aceito e acho bem-vindo o artifício do diretor que muda o significado de um gesto – o essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme que procura instaurar um mundo imaginário (XAVIER, 2003, p.34).

De certa maneira, na literatura ocorre algo semelhante. É fato que cinema e literatura constituem dois campos narrativos diversos. O primeiro é baseado na conciliação de recursos audiovisuais. O segundo é firmado na palavra. No entanto, em ambos, palavras e imagens compõem um jogo narrativo em que o silêncio se faz presente e atua, suscitando efeitos, emoções e reflexões. Destaca Rosenbaum, em *Notas sobre o conto O espelho*, aproximações do texto com a imagem, a representação do real e do imaginário, elementos afins ao cinema. Argumenta, ainda, que o texto de Rosa trata justamente de discutir as complexas relações estabelecidas entre o que é visto e o não é:

[...] ver o que não se vê, deixar de ver o que sempre se vê. A ideia seria partir do espelho, tela plana, metáfora da literatura, metáfora do cinema, para discutir as complexas relações entre imagem e realidade, essência e aparência, verdade e ilusão (ROSENBAUM, 2008, p. 84).

Na visão de Tarkovski (1998), o que une literatura e cinema é a liberdade que os artistas de ambas as linguagens possuem no sentido de organizar em sequência os elementos que o mundo real oferece.

Para além dela, as diferenças são irreconciliáveis, e provêm da disparidade essencial entre o mundo e a imagem reproduzida na tela, pois a diferença básica é que a literatura recorre às palavras para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós (TARKOVSKI, 1998, p. 70).

Por sua vez, para Rosenbaum (2008) “o que vemos na tela e o que lemos na página escrita nos confrontam e nos descentram, nos capturam para uma região que, não sendo a realidade tal qual percebemos a olho nu, constitui o acesso possível a verdades sobre o real” (ROSENBAUM, 2008, p. 84).

Em outra abordagem, Maria do Rosário Bello (2008) menciona que estas linguagens artísticas partem do conceito de narrativa firmado nos estudos narratológicos, e trabalham

com sistemas semióticos diferentes, possibilitando sua atualização por diferentes meios.

[...] o aspecto mais decisivo na distinção entre a literatura e o cinema tem que ver com o facto de se tratar de dois sistemas semióticos diferentes, sendo que o primeiro é de natureza verbal e é captado conceptualmente, enquanto que o segundo tem uma natureza heterogénea e é captado sensorialmente, como fenómeno perceptual (BELLO, 2008, p. 95).

Mesmo diferenciados, cinema e literatura aproximam-se ao lidar com os delicados dramas humanos. Nesse sentido, *O Espelho*, de Guimarães Rosa, principal conto das *Primeiras Estórias*, traz o dilema de um homem que, ao se relacionar com o espelho, descobre uma falta de sentido nas coisas do mundo. Pela atuação de um narrador em primeira pessoa, aos poucos Rosa questiona o leitor (a quem chama de senhor) a respeito da veracidade da aparência humana. Com o avançar do texto, o autor envereda por questões mais profundas — como a relação do homem com o seu duplo, na metáfora do espelho. E, pela metáfora, o autor aponta como os sentidos, a razão, as atividades e as relações sociais embotam nossas sensações, criando uma falsa segurança.

Em *Padre, padrone*⁶⁰ — obra de cunho social e de denúncia que se passa no interior da Sardenha, no sul da Itália —, narra-se a trajetória de um garoto obrigado pelo pai a abandonar os estudos para assumir a tarefa de pastorear ovelhas. O menino cresce em meio aos animais e vive cerceado e coagido pelo pai.

Cientes de que as análises de filmes e de obras literárias podem assumir caráter delirante frente à abertura que as manifestações artísticas nos sugerem, entendemos que aspectos como as projeções-identificações e participações afetivas, direta ou indiretamente, acabam indo ao encontro de nossos desejos inconfessáveis. Conforme Morin (1997), entre a magia e a subjetividade há uma zona nebulosa que ultrapassa o homem, porém permanece ligada a ele. Lugar habitado pelas projeções-identificações ou participações afetivas, estendidas dos seres às coisas.

Afirma Stam (2010) que é bem difícil assistir sem interpretar:

[...] não podemos impor a lei e a ordem no território da anarquia da interpretação. Trazemos, todos, as nossas perspectivas interpretativas ao assistirmos a um filme. Banir a interpretação significa, indiretamente, banir a política, porque é por meio da interpretação que os interesses políticos da análise fílmica se tornam manifestos. Os filmes estão abertos aos nossos desejos e projeções, mesmo quando esses desejos se acham sublimados em um dispositivo de objetividade positivista. Portanto, é difícil imaginar que, algum dia, sejamos capazes de estar completamente “além” da interpretação. Mesmo que se possa criticar as análises mais previsíveis e insignificantes, e sugerir que há muito a fazer além de análises, isso não quer dizer que a análise (e sua companheira inevitável, a interpretação) não seja válida (STAM,

⁶⁰ Nas décadas de 1970 e 1980, os irmãos Taviani dirigiram vários filmes, tornando-se ícones do cinema italiano político da época. Com *Padre, padrone*, alcançaram reconhecimento e fama internacional, conquistando a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1977.

2010, p. 224).

O escritor italiano Mario Praz destaca que toda estimativa estética ocorre pelo e no encontro de duas sensibilidades: “a do autor da obra de arte e a do intérprete” (1982, p. 33), sendo a interpretação fruto da filtragem que perpassa a personalidade daquele que a realiza.

Pelo fato de a interpretação de uma obra de arte consistir de dois elementos, o original propiciado pela artista do passado e o outro que lhe é acrescentado pelo intérprete ulterior, tem-se de esperar até que este último elemento pertença também ao passado a fim de poder vê-lo aflorar... [...] Mas deixem-se passar alguns anos (não são precisos muitos) e o ponto de vista muda, insensível mas inevitavelmente; a investigação histórica e filológica altera os dados de um problema; e certos aspectos da personalidade de um artista, que antes não eram aparentes, vêm à luz, trazendo como resultado não nos sentirmos mais como nossos pais, ou como nós mesmos nos sentíamos ontem (PRAZ, 1982, p.33).

Partindo dessas considerações, podemos questionar: em que *Padre, padrone* e *O Espelho* se aproximam? Qual a manifestação do silêncio em cada obra?

Ambas se aproximam pelo tópico do silêncio, mas é notório o fato de que cada história revela uma versão desse silêncio e negligencia outras. Independentemente de qual versão será contada (e qual submerge), é premente o dialogismo entre as obras.

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas em todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc (STAM, 2010, p.230).

Ao estender o conceito de orquestrador, nota-se que Rosa também assim se revela: como um orquestrador literário frente ao modo peculiar de sua escrita dialógica. Indicação encontramos no conto que dialoga com a mitologia, ao referenciar no texto figuras como Tirésia, velho cego e sábio que previra o futuro de Narciso (vida longa, sem jamais ver sua própria imagem). Por fios diversos, o autor alinha sua escrita e envereda por caminhos satíricos, como no trecho em que destaca o adestramento de matemáticos especializados:

Note que meus reparos limitam-se ao capítulo dos espelhos planos, de uso comum. E os demais – côncavos, convexos, parabólicos – além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? Parece-me não absurda, a hipótese. Matemáticos especializados, depois de mental adestramento, vieram a construir objetos a quatro dimensões, para isso utilizando pequenos cubos, de várias cores, como esses com que os meninos brincam (ROSA, 2001, p.121).

Brincando com a linguagem, Rosa construiu um texto vigoroso e instaurou uma literatura intertextual que ecoa em autores diversos. Sobremaneira nos interessa a relação intersemiótica operante entre diversos sistemas sógnicos, mais apropriada para estudos críticos no âmbito da literatura comparada. Para Izidoro Blikstein, professor e escritor, a intertextualidade suporta o discurso falado por muitas vozes “geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço” (2003, p.45). Entrecruzamentos atemporais,

independentes de seu tempo de existência, como os que ocorrem entre o cinema (arte relativamente jovem, com mais ou menos cem anos) e a literatura (com centenas de anos), que estabelecem entre si uma relação íntima. Como aponta Bello:

Ora, na nossa opinião, o cinema, pela sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, captando todos os seus elementos através da particular aptidão para a iconicidade, estabelece frequentemente com o real uma relação de tipo profundamente narrativo (BELLO, 2008, p.75).

Relação permeada por tensões psicológicas, históricas e sociais, e calcada na temporalidade, elemento decisivo para a narrativa cinematográfica:

se o cinema se pode aproximar do teatro pela via do ‘espetáculo’, e da fotografia pela via da fixação imagética, pode igualmente aproximar-se da literatura – não no sentido de que lhe seja afim, mas na medida em que permite o estabelecimento de uma profunda relação – pela via da temporalidade, que é aquela característica que favorece, no cinema, a possibilidade narrativa (BELLO, 2008, p.90).

Contextualização necessária, passamos às obras. Em um primeiro momento, destacados os pontos de convergência entre elas. O que nos salta aos olhos no primeiro contato é que as narrativas partem da perspectiva masculina sobre histórias de homens do campo. No conto, diz o narrador: “*sou do interior, o senhor também; [...] sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas*” (ROSA, 2001, p. 121). O filme autobiográfico trata de Gavino Ledda, garoto camponês.

Mas, deslizemos, como propõe Teles (1989), devagar. Com a leitura mais atenta, percebemos que trata-se de narrativas complexas e densas, nas quais os personagens estabelecem diferentes relações com o silêncio.

Em *Padre, padrone*, Gavino é retirado, ainda menino, da escola por seu pai que se justifica: “*ele não será o primeiro a se formar com 18 anos... que o governo quer de mim? Que para ele ir à escola, meus outros filhos passem fome? Ele é meu ...*” (PADRE, Padrone, 1977, 00:04:21 à 00:04:44). Esse discurso era recorrente no contexto sócio-histórico da década de 1970 em países como a Itália; e era comum que crianças fossem impedidas de estudar para exercer tarefas agrícolas e pastoris, como adultos.

Figura 1. O pai vai à escola retirar Gavino para que trabalhe (PADRE, Padrone, 1977).

Cena inicial de *Padre, padrone*: o pai justifica sua decisão dizendo que precisa da ajuda do menino para manter o sustento familiar. O garoto despede-se da professora. Para confortá-lo, ela sussurra em seus ouvidos que ele ganhará “dinheirinho” antes de seus colegas. Ao saírem, as crianças começam a rir de Gavino. A reação inesperada da classe causa revolta no pai. Ele retorna e assume o controle da classe com um grito: “*mãos na carteira, hoje foi Gavino, amanhã serão vocês*” (PADRE, Padrone, 1977, 00:05:33 à 00:05:47).

Tal passagem remete ao determinismo da vida regada por normas imutáveis: para obter o sustento e garantir a sobrevivência, deve prevalecer a força bruta. Perspectiva em que a criança se configura como mão de obra, um reforço para o sustento familiar, em detrimento do estudo.

O receio de ter que abandonar os estudos expande-se entre os outros meninos. Um silêncio aterrador instala-se como o anunciar de sentenças de morte. Essa tensão é potencializada com o close em Gavino. A face do menino é apresentada em grande plano, técnica que privilegia o rosto em uma angulação que destaca as expressões. A partir de um olhar intimista, a expressão da personagem apresenta-se mais nítida, sua reação é projetada com mais força e intensidade dramática. No enigma desse olhar, silêncio se faz imagem.

Mas o silêncio do menino concorre com outras vozes: “*Mentira, comigo não acontecerá. Mamãe jurou. Somos ricos, temos duas vacas. Deus faça papai morrer e eu lhe obedecerei para sempre. Basta um coice na barriga. Na testa, é melhor. Assim, morre sem perceber*” (PADRE, Padrone, 1977, 00:06:20 à 00:06:34).

Figura 2. Um dos colegas de sala preocupado com seu destino (PADRE, Padrone, 1977).

Bello (2008), ao tratar da expressividade e da subjetividade que o rosto humano assume na tela, cita o cineasta português Manoel de Oliveira:

O cinema de Manoel de Oliveira vive muito da atracção que a fotogenia exerce sobre o espectador, enquanto força expressiva e misteriosa, que, através da objectividade, limite e materialidade do rosto (isto é, da sua imagem), exprime o subjetivo, imaterial e ilimitado – a emoção, o pensamento, o desejo e o significado (BELLO, 2008, p.100).

Para produzir tais efeitos, o realizador diminui as distâncias entre o narrador e quem assiste, exigindo deste último o abandono do lugar contemplativo: o narrador compartilha o enigma da face silenciada do menino e, com isso, sacode a passividade do espectador, fazendo-o refletir. Como diz Theodor Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo*:

no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições de câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas (ADORNO, 2003, p.61).

No cinema, o efeito-câmera opera interações que atuam no inconsciente. Ao distinguir o olhar da cena em si, Xavier (2003) lembra que o espaço da criação cinematográfica também é habitado pela psicanálise:

O efeito-câmera condensa num aparelho as formas de cultura potencializadora do olhar e depura certa geometria do ato da criação (ou assunção) de imagem que hoje se vê como constitutivo da identidade, da formação do sujeito: jogo de espelhos em que está implicada a presença (ou projeção imaginária) de uma diegese (um espaço, um tempo, um enredo, seres em relação). Nesse espaço de interações está sempre em pauta a “outra cena”, metáfora pela qual a psicanálise se apropria do que descreve a experiência teatral para trazer ao debate cultural o campo do inconsciente, com suas formulações hoje tão presentes nas práticas de leitura de imagem (XAVIER, 2003, p.11)

Nesse espaço de interações, a aproximação da câmera intensifica a força significativa que o rosto humano assume no cinema. Lembra-nos Bello que “grande parte do poder do cinema tem que ver com a poderosa sugestão de significado que o rosto humano transmite

por si só, particularmente quando nos é dado enquanto sujeito à *durée* transformadora da imagem em movimento” (2008, p. 100).

Xavier (2003) agrega à intensidade da imagem de um rosto humano a premente interação entre os olhares:

Quando a imagem é de rostos, tenho a interação dos olhares que se confrontam, verdadeira orquestração: o olho que vê e o que é visto têm ambos sua dinâmica própria e cada um de nós já teve ocasiões de avaliar, com maior ou menor grau de consciência, a intensidade dos efeitos extraídos dessa orquestração (XAVIER, 2003, p.36).

Orquestração de imagens, escolhas que vão desenhando a história que se quer contar. No filme, com o abandono dos estudos, o menino é obrigado a seguir o caminho de pastor e, por longo tempo, o silêncio é sua companhia. Aos seis anos, passa a conviver com os animais, quase não fala e tem uma vida extremamente solitária. Permanece pastor e analfabeto até os dezoito anos de idade.

Com o transcorrer da narrativa, ocorre uma gradativa animalização do personagem; inferimos que ele se torna um “gentebicho”, ou seja, uma inversão do “bichogente”. Pela literatura, explicamo-nos. Parece-nos ser ele menos que o cão *Filé*, descrito na obra *Um garoto chamado Rorbeto*, de Gabriel, o Pensador, como “[...] gente, criança de quatro patas” (2005, p.13). Por sua vez, Gavino parece até bicho. Sequer tem o mesmo tratamento recebido pela cadela Baleia em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos: “[...] ela era como uma pessoa da família [...]” (2006, p.86). Alfredo Bosi, ao analisar a relação entre a cachorra Baleia e os humanos, aponta que “o diálogo entre essas criaturas renegadas ao grau mais baixo de uma pesada hierarquia de posições será feito de gestos e olhares – sinais de corpo que se tocam na fraternidade última dos absolutamente despojados” (BOSI, 1988, p.18).

Em *Padre, padrone*, a construção do protagonista — criado no campo, apartado até mesmo do convívio familiar e que passa a interagir, notadamente, com os animais — é uma experiência que o brutaliza, rarefaz sua sensibilidade, torna sua fala pouco pragmática, quase sem função social. O filme pode ser entendido como uma crítica aos parâmetros opressores da época em que pessoas eram criadas como animais, sem direito à educação e ao bem-estar social. Situação que expõe os conflitos familiares e as relações simbióticas entre pessoas, animais e paisagens. Relações estas forjadas em uma instância silenciosa, representadas em gestos e em olhares.

Figura 3. Ovelha resiste à ordenha e fala com Gavino (PADRE, Padrone, 1977).

Na passagem em que Gavino entabula um diálogo com a ovelha, fica evidente a animalização do homem. Pelo recurso da voz *off*, somos apresentados aos pensamentos e às falas dos personagens, do menino e do animal. A ovelha “diz”: “*quando se virar, ferrarei você. Bateu em mim. Cagarei no leite e apanhará de teu pai*”. Ao que Gavino responde: “*Não conseguirá. Deixarei seu cu tapado*”. O animal o enfrenta: “*conseguierei, pois é um imbecil. Treme, fica suado e fede*”. Ela cumpre o prometido. Diante do enfrentamento, Gavino a agride (PADRE, Padrone, 1977, 00:28:56). O menino reproduz o comportamento paterno: em passagem anterior, o pai se vale da força física para mantê-lo servil. Previamente, Gavino se caracterizava como um ser indefeso, desamparado. O episódio com a ovelha é o primeiro em que o menino executa uma ação impositiva, demonstrando incipiente capacidade de proteção de si mesmo. Assume a palavra, fala pouco, mas seu discurso é ineficaz, o espaço da interlocução é usurpado pela ovelha, ela o domina pela palavra. O animal adquire voz, o garoto permanece animalizado, vencido.

Rosenbaum, no que tange às complexas relações manifestas nas linguagens artísticas, comenta que a tela plana do espelho é a representação metafórica da literatura e do cinema. Em *Padre, padrone*, entendemos existir o espelhamento do homem no animal (e vice-versa), em que o silêncio da opressão se expressa tanto no embate entre pai e filho, como também entre as espécies. Em *O Espelho*, há o confronto do homem diante da imagem de si mesmo, sendo que o silêncio, nesse caso, aborda questões mais subjetivas. O homem do conto rosiano fica desconcertado ao se deparar com uma realidade, na imagem refletida, diferente daquela percebida a olho nu; pelo espelho, ele acessa verdades sobre si mesmo.

Complexas relações — tais como imagem e real, essência e aparência, verdade e ilusão — estão postas na leitura analítica que Rosenbaum realiza do conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa. O texto, para ela, trata da questão: “ver o que não se vê, deixar de ver o

que sempre se vê” (ROSENBAUM, 2008, p.84). Nas palavras da autora, o texto de Rosa traz uma sinalização, “é preciso partir das imagens que nos constituem, desconstruí-las e desvendar um núcleo inexistente. Só então vislumbramos um eterno recomeçar, reescrevendo a história sem fim de nós mesmos” (2008, p.87).

Nossa leitura aponta que, por meio da metáfora do espelho, o protagonista do conto parte do conhecido, sua aparência inicial, rumo ao desconhecido, representado pela imagem refletida daquele que o habita. Dois homens reproduzidos no espelho, a imagem real e a imagem refletida. Para o primeiro, impera o racional: a imagem no espelho. Já para o último, as imagens reveladas pelo espelho atuam como um portal aberto pelo silêncio: “[...] *comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim - à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio [...]*” (ROSA, 2001, p. 122). O homem sem nome, apesar de estar em sociedade, parece ter estabelecido somente com o espelho relação quase humana, a ponto de lhe atribuir alma e qualidades: “*há os ‘bons’ e ‘maus’, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não*” (ROSA, 2001, p. 120).

Via temática do silêncio, subsistem pontos de contato entre *Padre, padrone* e *O Espelho*. No filme, a ida do menino para os campos o obriga a ficar em silêncio e viver a experiência, pois não conta com companhia humana, o que favorece o mergulho em seus pensamentos. No conto, o silêncio parece ser uma opção; ao calar, o homem percebe seus sentimentos, sua interioridade, o outro que o habita. Presumimos que, nas duas narrativas, as aproximações existentes apontam o silêncio como uma pausa para a reflexão, suscitando facetas inauditas, particularidades humanas. De modo sumário: pelo silêncio, Gavino se fortalece e vence a tirania paterna; já o homem do espelho, percebe suas emoções como experiências interiores.

Revela-se o silêncio como um elemento importante na constituição dos personagens. O silêncio produz imagens contraditórias. Em *Padre, padrone*, o pai é violento e agride o menino com frequência; mas, quando o garoto desfalece, o pai o abriga em seu colo e revela ternura pelo filho. Pela necessidade de sobrevivência, o homem —representado no filme pela figura paterna — brutaliza-se, é silenciado e criado como um animal, dando vazão apenas às necessidades essenciais (como alimento, repouso e sexo). Tamanha brutalidade parece ser percebida pelos animais, e, de certa maneira, a ovelha ganha contornos humanos com o dom da fala.

Em *O Espelho*, o personagem escolhe ficar em silêncio e, pela metáfora do espelho, mergulha no desconhecido, em seu inconsciente, confrontando-se com o outro de si: o seu duplo. Tais aspectos de desenvolvimento do texto e do personagem sugerem leituras diversas, que podem ser expandidas e multiplicadas, como em um caleidoscópio de

sentidos. Segundo o próprio Guimarães Rosa, há diversas entradas nos seus escritos:

[...] se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram (ROSA, 2001, p. 119).

3.3 O silêncio como experiência do entender e do sentir

Experiências humanas — no mínimo complexas — são transmutadas nas/pelas manifestações artísticas; as quais, ao retratarem universos antagônicos, expressam atributos do sentir e do contar humanos.

Como no filme em questão, após o episódio da saída brusca da escola, o garoto, ao crescer isolado da civilização, do convívio familiar e dos amigos, sente-se mais bicho que gente.

Figura 4. A mãe recorre à palavra para explicar o silêncio (PADRE, Padrone, 1977).

Como pista da relevância que o silêncio vai assumir na obra, a mãe (interpretada por Marcella Michelangeli) descreve o lugar para onde Gavino irá: “não há casas por perto, durante meses não passa ninguém[...] O silêncio não é mero silêncio... É uma coisa forte, como um sino fúnebre. Faz ‘don’”. E, sarcasticamente, arremata: “assustei você? Claro que assustei”, (PADRE,Padrone,1977,00:07:56). A figura materna remete ao mundo da imaginação, do sonho, da esperança, ela denomina o silêncio, recorre à palavra, ao mundo da codificação, para explicar o silêncio ao filho. Ao comparar o silêncio a um sino fúnebre, integra vida e morte. Ela toca o corpo do filho com afeição, com amor, e o prepara para o mundo, para a vida e para a morte nos campos. Um ensinamento necessário para a jornada de Gavino.

Esse é o início da longa e solitária trajetória do menino, obrigado a pastorear ovelhas

nas montanhas. Cenário ideal para a construção psicológica do personagem, semelhante ao do garoto de *Aldeia do Silêncio*, de frei Betto, que percebe, na ausência de sons, um elemento favorável para a constituição de seu caráter. Na aldeia, a narrativa revela que o silêncio “adensava sentimentos, descomprimia emoções, subtraía da mente inquietações, como a brisa lentamente remodelava a encosta da montanha” (2013, p.15). Nos campos italianos, retratados no filme, o silêncio gera sensações parecidas no protagonista.

Figura 5. O pai que ensina as coisas da vida para o filho (PADRE, Padrone, 1977).

A figura paterna transmite outra forma de ensinamento, apesar de ser um homem rude, demonstra sensibilidade ao recorrer aos sentidos para explicar o silêncio para o filho. Ele pede para Gavino fechar os olhos para aprender a ouvir todos os ruídos da madrugada. Seu conselho é para que ele aprenda a conhecer bem o campo e o bosque. O menino diz não ouvir nada, o pai insiste para que ouça melhor (PADRE, Padrone, 1977, 00:10:05 à 00: 10:51).

Um jogo de luz e de sombra que incide sobre pai e filho transmite a ternura e a tensão desse momento, em que se faz o silêncio do amor, da vida compartilhada, do pai que deseja ensinar as coisas da vida para o filho, uma forma de iniciação. As precárias condições em que vivem exigem, no entanto, o enfrentar do trabalho duro, o colocar o filho nos campos. A opressão exercida pelo patrão não é escolha: é fruto da miséria e da pobreza da vida rural.

Tal contexto é exemplificado nas imagens reproduzidas na tela, criando o que Xavier (2003) chama de olhar sem corpo:

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado dos personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor (XAVIER, 2003, p.37).

Notamos que este *ouvir melhor*, por analogia a ver melhor, remete ao tema silêncio, que aparece de forma semelhante em *O Espelho*. No texto literário, corporifica-se pela/na

pontuação. Com o uso das reticências, o autor induz uma dilatação no tempo da leitura, não propriamente uma pausa; e sim, o tempo de pensar, propondo uma desaceleração. Como no trecho destacado: “ah, *meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?*” (ROSA, 2001, pp.120-121). A passagem acima demonstra que o sentido do texto fica em aberto. Por estes poros de liberdade, a escrita respira e abre possibilidades de sentidos múltiplos. Teles comenta que muito pode ser lido nas entrelinhas do conto.

O silêncio da censura excita o silêncio da cesura e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira, e permanece. Ler é fazer falar os silêncios da linguagem. No espaço em branco do jornal lê-se a marca da censura. No espaço escrito do texto, lê-se nas entrelinhas, inteligentemente, o signo da liberdade criadora (TELES, 1989, p.17).

Sentido pelo qual, George Steiner, em *Linguagem e silêncio*, define a leitura como uma “longa conversa com os mortos-vivos, [...] nosso papel não é passivo” (1988, p.28). A leitura transforma-se, assim, em uma forma de atuação quando surge do interesse real, apartado do tédio das leituras vãs.

Atraímos a presença, a voz do livro. Permitimos que entre, ainda que não sem reservas, em nosso íntimo. Um poema magnífico, um romance clássico entram à força em nosso interior; tomam de assalto e ocupam praças fortes de nossa consciência. Exercem sobre nossa imaginação e desejos, sobre nossas ambições e sonhos mais secretos, um domínio estranho e contundente. Quem queima livros sabe o que está fazendo (STEINER, 1988, pp.28-29).

Steiner reconhece, portanto, a leitura como um processo interativo individual e singular, não restrito à obra, mas que interage com o mundo interior do leitor. Assim, “ler corretamente é correr grandes riscos, é tornar vulnerável nossa identidade, nosso autodomínio” (1988, p.29). O ato de ler, que pressupõe solidão, amplifica o silêncio, que “fala” através da linguagem. Rosa, pelo próprio texto, graceja com os sentidos do leitor: “*se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes...Ah, o tempo é o mágico de todas as traições...*” (ROSA, 2001, p.120). O autor parecer tentar destacar a importância do silêncio para o entendimento e a compreensão da linguagem. Em outras palavras, Steiner (1988) cita que, se após a leitura de *A metamorfose*, de Franz Kafka o leitor consegue olhar-se no espelho sem abalos, fato notório é sua capacidade de ler a palavra impressa, porém falta-lhe alfabetismo para ler o único sentido importante. Inferimos que Rosa e Steiner, de maneiras diferentes, abordam a importância do silêncio presente e atuante tanto no ato de ler, quanto na abstração para o entendimento do que está sendo lido.

E qual seria o sentido mais importante? A prosa do mundo? O silêncio sepulcral? Supondo o apreço pelo ruído, o silêncio pode tornar-se insuportável. O que é um paradoxo, já que, pelo ruído, podemos também perceber o silêncio.

Nos dias atuais, a prosa do mundo intensifica-se, com o aumento dos ruídos, bem como com o excesso de vozes, poluindo nossos sentidos e prejudicando nossa percepção do mundo. Conceitua Betto que *“todo tagarela teme a si próprio e faz do aluvião de palavras moedas oferecidas como quem mendiga atenção”* (2013, p. 131).

Steiner endossa que falamos demais, tornando comum aquilo que é particular, “aprisionando em lugares-comuns de falsa certeza aquilo que era provisório, pessoal e, portanto, vivo do lado invisível da fala” (1988, p.74):

Vivemos em uma cultura que é, mais e mais, um túnel aerodinâmico de mexericos que vão desde a teologia e a política a uma algazarra inédita de assuntos privados (o método psicanalítico é a alta retórica do mexerico). Este mundo irá terminar, não com uma explosão ou com um gemido, mas com uma manchete, um *slogan*, uma novela sensacionalista maior do que os cedros do Líbano. Em meio a tudo o que se imprime aos borbotões, que palavras se converterão em expressão? – e onde está o silêncio necessário para que se possa ouvir essa metamorfose? (STEINER, 1988, p.74).

Contexto atual que valoriza a fala e atribui ao silêncio o aspecto da falta, a ponto de considerar que um homem em silêncio é alguém sem sentido. Orlandi argumenta que o homem, ameaçado em sua significação, fala para preencher o que considera um vazio: “atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta. Ao negar sua relação fundamental com o silêncio, ele apaga uma das *mediações* que lhe são básicas” (2007, pp.34-35).

Nas metrópoles mundiais, Teles comenta que, como refúgio, podemos reencontrar o silêncio nas linguagens literárias e cinematográficas.

Simbolizando não a realidade, mas a “realidade” contida na língua, a linguagem literária é mesmo um jogo de simulacros e representações. Ela cifra-se no silêncio da escrita para se deixar decifrar no ato polissêmico da leitura. Mas, se a linguagem só se faz literatura pelos caminhos de sua própria morte, isto é, se a linguagem renuncia ao seu sentido puramente linguístico, e vital, para se refugiar no silêncio da obra, é porque esse silêncio se converte em expressão em si mesmo, origina as suas próprias normas, inventa o seu código de valores estéticos e se instaura como centro de um sistema retórico tanto mais eficaz quanto maior a possibilidade de descodificação e co-produção por parte do leitor (TELES, 1989, p.372).

Mesmo nas grandes cidades, o silêncio dos poetas também pode converter-se em uma forma de protesto, à medida que não permite o uso da palavra para enaltecer o desumano, ou qualquer forma de totalitarismos. Se as cidades estão repletas de palavras impregnadas de ferocidade e mentiras, o silêncio do poema não escrito pode representar uma forma de poder:

Para o poeta é melhor mutilar seu próprio idioma do que conferir dignidade ao desumano, seja por seu dom, seja por sua indiferença. Se o jugo totalitário for tão eficaz a ponto de frustrar todas as oportunidades de denúncia, de sátira, então que o poeta se extinga (e que o erudito deixe de editar os clássicos a quilômetros de distância dos campos de extermínio). Justamente por ser a rubrica da humanidade do poeta, por ser aquilo que faz do homem um ser de inquieto empenho, a palavra não deveria ter vida natural, ou santuário neutro, no espaço e no tempo da

brutalidade. O silêncio é uma alternativa (STEINER, 1988, p.74).

O silêncio, como alternativa de protesto na literatura, no cinema e em outras manifestações artísticas, postula leituras que podem engendrar novos entendimentos. Diante do vínculo afetivo que a leitura pode estabelecer, o filme também se lê, já que pressupõe trocas afetivas entre o espectador e a obra.

Enriquecidas pelos comentários de Xavier, ao destacar que “toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da ‘objetividade’ da imagem” (2003, p.51).

Em *Padre, padrone*, materializa-se a relação de opressão encarnada no relacionamento entre o pai e o filho, reprodução do binômio opressor-oprimido. O pai detém o poder, inclusive com frequentes e violentas agressões físicas ao filho, que sofre calado, incapaz de reagir. Gavino segue sua trajetória rebaixado a viver como e junto aos animais.

Figura 6. Após uma forte surra, Gavino desmaia, o pai o conforta (PADRE, Padrone, 1977).

Cena que explicita a violência, depois de uma intensa surra, Gavino muito machucado, desfalece (PADRE,Padrone,1977,00:24:37 à 00:26:26). Da explícita violência física, seguimos para a brutalidade na paisagem sonora. O áudio é violentamente preenchido por gemidos indistintos de muitas vozes (PADRE,Padrone,1977,00:30:25 à 00:33:06). Sequencialmente, a imagem mostra os meninos do lugar a fazer sexo com os animais; calado, a pouca distância, o pai observa. Um corte abrupto nos leva para a cena dos pais de Gavino *copulando*. Homens e bichos equiparados pela violência e pelo sexo. Violência e sexo, igualados como atos brutais, intensificados pelos grunhidos de fundo. Instala-se o silêncio desconcertante. O quadro fílmico é concluído com uma tomada geral do vilarejo. Propício para que o silêncio assuma papel relevante como um personagem paralelo, acrescido de imbricação ideológica, induzindo a pensar que todos os habitantes do lugar nivelam-se aos animais.

O silêncio também se materializa em *O Espelho* quando o personagem silencia e abstrai-se do entorno para atentar na presença inquietante deste.

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo (ROSA, 2001, p.127).

A trajetória de Gavino é marcada pela solidão e um silenciamento progressivo iniciado com a saída da escola, a exclusão social e os muitos anos da vida no campo. Durante o filme, o protagonista sofre violências de ordens diversas, há um gradual esvaziamento dos elementos humanos. À medida que o isolamento aumenta, diminui a capacidade de articulação de sua fala. Há um silenciamento de sua voz, acentuada principalmente pelas tomadas em que seu cotidiano funde-se à vida dos animais, a ponto de haver uma profanação da linguagem, imbricada na do animal (como no episódio com a ovelha).

Aos vinte anos, ele “*gentebicho*” quase nada sabe do mundo e pouco conhece de outros seres humanos. Gavino descansa em lugar reservado aos animais (PADRE,Padrone,1977,00:32:20).

Figura 7. Gavino em seu refúgio de descanso (PADRE, Padrone, 1977).

Em sua juventude, temos o primeiro indício de que, de alguma maneira, o silêncio imposto está servindo como matéria-prima para a modelação de sua personalidade: quando interpelado por dois rapazes perdidos, uma estranheza toma conta de Gavino e ele não esboça reação humana diante da abordagem, a ponto de os outros o confundirem com um macaco.

Ele fica mudo e parado por alguns segundos. Parece não saber o que fazer, o que dizer, como interagir. Finalmente, ao falar, expressa interesse pela sanfona quebrada de posse dos visitantes. Entabula uma conversa de poucas palavras na qual troca dois cordeiros pelo

instrumento. Essa é a primeira imagem em que ele interage com pessoas estranhas ao seu convívio, após longo período de solidão.

Figura 8. O protagonista diante de outras pessoas (PADRE, Padrone, 1977).

No enquadramento, Gavino aparece abaixo dos outros humanos, revelando sua condição inferiorizada (PADRE, Padrone, 1977, 00:38:05). Tal condição lembra o personagem Fabiano, de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e sua falta de palavras diante do soldado amarelo. Segundo Bosi, em *Céu e Inferno*, “a linguagem de Fabiano e dos seus é tida como impotente, lacunosa, truncada” (BOSI, 1988, p.10). A diferença entre os dois personagens, contudo, é que, em *Padre, padrone*, o protagonista desenvolve a linguagem: aprende a mentir. Para escapar da punição paterna, Gavino simula uma agressão e diz que havia sido roubado por dois bandidos.

Figura 9. O pai percebe que o filho mente (PADRE, Padrone, 1977).

Mudança crucial no comportamento do rapaz. Intuitivamente, o pai, ao ouvir a versão da falsa história de Gavino, percebe a mentira; assim, o pai-patrão entende que o filho-subalterno está fugindo de seu controle (PADRE, Padrone, 1977, 00:41:20).

Entendemos que o silêncio imposto a Gavino lhe proporciona tempo do raciocínio, fato que resulta em um percurso intrigante: mesmo vivendo distante do mundo, ele recorre às artimanhas humanas para escapar das reprimendas do pai. Uma hipótese para explicar esse percurso é que o silêncio pode ter colaborado para o aprimoramento das capacidades cognitivas de Gavino, e de sua percepção das relações humanas. De acordo com Orlandi, “quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação, etc” (2007, p.35).

O pensamento, a introspecção e a contemplação proporcionadas pelo silêncio colaboram para a escuta de si e dos outros, fomentando as mudanças no perfil do personagem que, depois de muitos anos de solidão e de silêncios, começa a notar que também é gente. Percebemos que o início de sua capacidade argumentativa e de raciocínio se dá a partir desse ponto em que, ao forjar argumentos, consegue escapar de mais um ataque físico. Com o episódio da tentativa de enganar seu pai, Gavino ganha autonomia. Estão plantadas as sementes das possibilidades que, mais adiante, florescerão como ferramentas contra a tirania paterna.

Por meio da música a cargo de Egisto Macchi⁶¹, evidencia-se que Gavino possui alma de gente, sendo que a cena do aprender a tocar sanfona é uma das mais poéticas do filme. Percebemos que a música de fundo estabelece um elo com ele. Pelo contato com o instrumento, o rapaz aprende a conversar com si próprio: “*sou Gavino, filho de Efisio pastor, que é filho de Luca, pastor... Sou Egidio, filho de Giovanni, pastor*”, e abruptamente rompe com sua linhagem ao dizer: “*O frio de ontem encheu o ovil de pulgas. Sinto sob as axilas as mais gulosas*” (PADRE, Padrone, 1977, 00:44:00). O visual é tomado pelo quadro bucólico do homem integrado à natureza e em harmonia consigo mesmo. São traços de humanização, embutidos nos delineamentos das futuras mudanças nos lugares de poder.

Misturado ao som da sanfona, um choro agudo de criança incomoda no campo sonoro. O choro destoa do som extraído da sanfona, causa incômodo na escuta. Parece indiciar que o incômodo precisa ser removido, ou melhor, a realidade precisa ser alterada.

Para o protagonista, a vida segue seu curso rotineiro: passa os dias entre os animais, cumprindo as mesmas tarefas repetidas. É uma ilustração da mesmice de uma vida sem perspectivas de mudanças ou de ascensão, com a reprodução de padrões sociais que, à época e em muitos casos, nivelava pessoas e bichos.

⁶¹ Compositor italiano responsável pela trilha sonora de *Padre, Padrone*, produção de 1977. De acordo com Aramis Millarch, em artigo publicado em 23/09/78, “Egisto Macchi, coordenador da trilha sonora, usou, com precisão, a música da Sardenha acoplada à uma balançante valsa de Strauss, que executada no acordeon é responsável por um dos momentos mais líricos”. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/um-filme-antropologico>, acesso em: 23 nov 2018.

Outro aspecto interessante nas obras selecionadas é que há um diálogo temático entre dois tipos de silêncio: o da opressão (filme) e o da descoberta (conto). Apesar de estarem em caminhos diferentes, num dado momento as obras citadas convergem para um único propósito: demonstrar o amadurecimento dos personagens. No filme, o silêncio proporciona a Gavino o tempo para pensar e encontrar soluções para escapar da tirania paterna: primeiro aprende a mentir e, depois de algum tempo, enfrenta o pai com argumentos construídos ao longo de sua trajetória no campo e nos anos fora de casa. No conto, vemos que o silêncio funciona como uma metáfora. O homem para, observa o espelho, e submete-se um silêncio; a partir daí, inferimos que o personagem mergulha em seu autoconhecimento. Segundo o próprio homem: *“pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo nada enxerguei. Só então, só depois[...]”*, (ROSA, 2001, p.127). Então, na imagem refletida, ele descobre que só odeia a si mesmo.

Por mais paradoxal que seja, o espelho não reflete somente aquilo que vemos, mas nos faz olhar para dentro e enxergar o duplo: o outro de nós. Não seria o silêncio a “ferramenta” que opera para a ocorrência deste fenômeno? Pelo (e no) silêncio, o mundo muda seu ritmo. Ao silenciarmos, paramos... Muitas vezes diante de algo pavoroso: a própria imagem.

Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri ... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, 2001, p. 122).

Dois espelhos que faziam jogo, propondo um jogo de espelhos? Rosa, no conto, cria uma alma para o espelho; metáfora que, por meio de um jogo de palavras, enreda o leitor em suas artimanhas. Entre dois espelhos, posto em ângulos, está refletida a imagem de um só homem. Um, em contraponto com o outro. O outro dele mesmo, seu inconsciente, seu duplo talvez. Faces opostas, porém complementares, de uma mesma criatura. No reflexo da lâmina fria, as certezas se esvaem e o homem questiona sua aparência; gradualmente, também questiona sua identidade, a ponto de voltar às suas origens primitivas e identificar-se com a onça. Depois, ao constatar suas semelhanças com o mundo animal, retorna à hereditariedade procurando, naqueles que vieram antes dele, base de sustentação. Mas a busca é em vão; os espelhos continuam a perturbá-lo. *“Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, afito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. assistiram-me seguras inspirações”* (ROSA, 2001, p. 123).

Instabilidades, inseguranças e, enfim, as revelações: o reencontro consigo mesmo; e o

dissabor da insignificante existência humana. Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, recorre à palavra “revelação” para ilustrar o misto de frustração e surpresa experienciado por quem se depara com a própria pequenez.

Pequenez reiterada na película, retratada na vida de Gavino. Em *Padre, padrone*, o filho olha para o pai como se este fosse um espelho. Ao fazer isso, ele busca uma identificação, que não ocorre, pois o menino sente-se inferior ao progenitor. Aspecto reforçado durante uma procissão religiosa, na qual Gavino e os outros rapazes carregam o andor; na cena, eles parecem representar uma mão de obra quase animal — escondidos do mundo e abaixo de todos.

Figuras 10 e 11. O santo e o pai: figuras equiparadas (PADRE, Padrone, 1977).

À esquerda, a imagem do santo (PADRE, Padrone, 1977, 01:04:20). À direita, a do pai (PADRE, Padrone, 1977, 01:05:57). A imagem carregada pelos rapazes, encarna a aparência do opressor, ilustrada na figura. O pai abandona sua mortalidade, eleva-se e iguala-se à figura religiosa, temida e reverenciada. Pela procissão, evidenciam-se os elementos religiosos utilizados para a coerção social, comum nas comunidades católicas, como é o caso do vilarejo ao sul da Itália da década de 1970, cenário de *Padre, padrone*.

Figura 12. A religiosidade se faz presente (PADRE, Padrone, 1977).

Procissão religiosa, pano de fundo para questionamentos dos personagens do filme italiano (PADRE, Padrone, 1977, 01:03:16).

Figura 13. Os rapazes carregam o andor (PADRE, Padrone, 1977).

Os rapazes carregam o andor e discutem assuntos como a iniciação sexual com os animais. Traços da submissão em que vivem. Trocam ofensas, mas constata-se que todos sofrem as mesmas injustiças (PADRE, Padrone, 1977, 01:03:54). O sacro e o profano se misturam. Da discussão acalorada sobre a submissão imposta pelos próprios pais, nasce a decisão unânime do alistamento militar. Trocam o autoritarismo paterno pelo estatal. Onde o silêncio é imposto e praticado. Dias depois, os rapazes seguem para a cidade para dar andamento ao alistamento militar. Uma movimentação que repercute na vida de todas as famílias; afinal, eles eram a mão de obra de seus pais.

Figura 14. A ida para o exército (PADRE, Padrone, 1977).

Assim, os rapazes deixam para trás a vida no campo e a exploração paterna sentindo ao mesmo tempo alívio e medo do futuro (PADRE, Padrone, 1977, 01:08:16). As passagens

se sobrepõem sendo mostradas como em um álbum de retratos: ovelhas, campos, menino, pai. Olhar que presume a compreensão de que tudo agora é passado.

Segundo Picon (1970), conhecer será cada vez mais imergir numa realidade de penumbras que pode ser divergente do que é visto. Assim também é lidar com o silêncio: uma relação complexa e, muitas vezes, obscura.

Conhecer será cada vez mais menos definir, cada vez mais aprofundar, imergir numa realidade cheia de penumbras. Aquilo que o olho vê, aquilo cujo contorno abraça não é mais a medida do real ou a sugestão do inteligível: o real não é mais o que se vê, mas o que se compreende, se adivinha, se sente (PICON, 1970, p. 100).

Figuras 15 e 16. Deixando o passado para trás (PADRE, Padrone, 1977).

As imagens passam rápido, como a indicar que o tempo havia sofrido uma transformação. Antes, a monotonia da vida no campo; agora, a ida para o exército indica novos tempos (PADRE, Padrone, 1977, 01:08:22 à 01:08:46).

3.4 Os jogos de poder

O *Espelho* faz referências ao poder que o medo do desconhecido exerce sobre os homens. O protagonista do conto teme os espelhos, que ele acredita possuírem uma personalidade maléfica. Segundo o mitologista Joseph Campbell, o desejo e o medo são as emoções que governam toda a vida na Terra: “o desejo é a isca, a morte é o arpão” (2004, p.38)⁶². No conto, é o espelho que materializa o medo e o desejo humano pelo desconhecido: “*Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos. Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita*” (ROSA, 2001, p. 121).

⁶²O Poder dos Mitos, artigo publicado na revista Planeta em agosto de 2004.

De maneira análoga, os silêncios são temidos, pois quando silenciemos damos vazão aos pensamentos e ao entendimento da realidade e de nossas percepções. E, fatalmente, a perspectiva do mundo pode assumir outros contornos.

Se, além de os utilizarem nos manejos de magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de cristal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos, não será porque, através dos espelhos, parece que o mundo muda de direção e de velocidade? Alongo-me, porém. Contava-lhe... (ROSA, 2001, p. 122).

Em *Padre, padrone*, identificamos instituídos jogos de poder, firmados nas manifestações discursivas entre aquele que fala e aquele que cala. Para Orlandi (2005), todo dizer confronta o simbólico com o político, explicitando uma direção que é determinada pela articulação dos signos que estabelecem relações de poder⁶³.

Figura 17. Gavino envergonhado, pois não consegue se comunicar (PADRE, Padrone, 1977).

No exército, há uma reprodução da situação de opressão. Gavino vê-se excluído por não dominar a linguagem oficial: o italiano. É proibido de falar em sardo, dialeto de sua região (PADRE, Padrone, 1977, 01:15:46). Ao mesmo tempo, percebe que não é um animal. Ao identificar-se com os outros, enxerga sua condição humana; todavia, sente-se incapaz de exercê-la porque não consegue se comunicar. Sente-se frustrado, mergulha no silêncio do campo e ouve o *don*⁶⁴ anunciado por sua mãe. As circunstâncias obrigam-no a silenciar. Isola-se em luto, por ter não alcançado seu ideal, projetado para a vida na cidade.

Em *Luto e Melancolia*, Freud explica que o luto é “a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um

⁶³ “Essas relações se definem por sua inscrição em diferentes formações discursivas que representam diferentes relações com a ideologia, configurando o funcionamento da língua regida pelo imaginário. Uma espessura semântica que faz intervir a noção de interpretação” (ORLANDI, 2005, p.129).

⁶⁴ *Don* – som liberado pelo toque do sino, citado pela mãe de Gavino.

ideal, etc” (FREUD, 2006, p.103).

Figura 18. Vivendo o isolamento linguístico (PADRE, Padrone,1977).

Ao pararem para refletir, nem Gavino nem o homem de *O Espelho* ficam satisfeitos com o que descobrem: a insignificância humana diante do mundo. O primeiro parece ter desistido, passa longos períodos isolado dos colegas, abstraído do entorno apenas ouvindo o *don* (dos sinos fúnebres) descritos pela mãe, nos campos da infância (PADRE,Padrone,1977, 01:19:48). E o segundo admite ter abandonado a investigação: “*deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho*” (ROSA, 2001, p. 125).

Todavia, em *Padre, padrone* o desencantamento do rapaz frente à sua condição humana, é atenuado pela ajuda de um amigo. Com isso, o personagem começa sua “vida de gente”. A amizade é um elemento que ameniza o sofrimento do protagonista. No exército, os rapazes aproveitam todos os momentos que estão juntos, inclusive nos exercícios de guerra, para estudarem latim e estreitarem laços. Em busca de uma maior integração, seu único amigo lhe cobra: “*de um amigo se sabe tudo. Você porém é tão fechado*” (PADRE,Padrone,1977, 01:29:20). Gavino responde com um poema épico: “*Enêida , livro II – Calaram-se todos desejosos de ouvir. E assim Enéias começou. Você quer que eu renove desesperada dor. Quem recordando tais coisas pode conter as lágrimas?*” (PADRE, Padrone,1977, 01:29:32).

Figura 19. Um amigo se dispõe a ensinar italiano (PADRE, Padrone,1977).

Episódio em que o amigo propõe uma aposta a Gavino. Caso ele vença, ganhará aulas de italiano. Começa uma grande amizade, talvez a única da vida do protagonista (PADRE, Padrone,1977,01:20:57).

Figura 20. Cotidiano no Exército (PADRE, Padrone,1977).

Mesmo dirigindo carros-tanque, em treinamentos militares, Gavino e seu amigo não estão brutalizados pelos atos de guerra. Os diálogos revelam a afetividade sendo construída, falam dos exercícios escolares, do uso das palavras e de amizade (PADRE, Padrone,1977,01:29:09).

De forma singular, a adaptação cinematográfica mostra Gavino destrinchando os vocábulos, uma palavra encadeando-se na outra e seus sentidos multiplicando-se: *“rapaz, menino, bebê, nenê... libido, contraído, gretado... [...] libido, lânguido, abjeto... pai... patriarca, padrinho, patrão... pai eterno, patrono...”* (PADRE,Padrone,1977,01:24:03 à 01:24:37). Cada palavra estudada, descoberta por Gavino, desdobra-se em outra palavra, em outro significado. Ele aprende a falar, a ler e a descobrir — pelas palavras — a riqueza existente nos mundos de sentidos.

Algo semelhante ocorre em *O Espelho*: o homem, ainda que só, encara (via espelho) o desconhecido; e, ao apurar seus sentidos, deslinda as múltiplas faces do objeto e atribui sentidos para as imagens que vê. O personagem busca, por meios possíveis e conhecidos, decifrar os enigmas do espelho. Ideia que assume contornos obsessivos.

Operava com toda a sorte de astúcias; o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocais com a luz de repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos – de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriram-se-me enigmas (ROSA, 2001, p. 123).

Em sentido metafórico, Gavino, com esforço e dedicação, estuda as palavras até decifrar a linguagem: o seu “enigma”. Com o conhecimento adquirido, inicia a verbalização em italiano. Possuindo a linguagem, começa a esboçar silhueta humana e, com ela, a força para enfrentar a tirania paterna. À medida que progride nos estudos, vai assumindo sua personalidade — processo esse que poderia ser comparado ao caminho evolutivo da espécie humana.

Figura 21. Sala de estudos de Gavino (PADRE, Padrone, 1977).

Assim, Gavino passa seus dias a estudar no banheiro das instalações militares. A falta de conforto não o afeta e ele está decidido a aprender (PADRE, Padrone, 1977, 01:24:57). Mas, juntamente com o aprendizado, ele constitui sua identidade e reconhece seus desejos e aspirações, a ponto de escrever uma carta ao pai – a primeira de sua vida – na qual revela a vontade de largar o exército e ingressar na universidade. Entendemos que esse movimento do personagem se entrelaça com a ideia de Orlandi (2007) a respeito da movimentação identitária que encontra suas próprias formas de manifestação mesmo em situações de opressão.

Na carta escrita, Gavino relembra as histórias contadas pelo progenitor e reflete sobre elas: “*Sempre falou-me de cordeiros e leões. Agora sei quem são os leões... desde*

carnívoros menores, os sargentos. Não quero ser um herbívoro obrigado a comer carne. Você me ouve pai?” (PADRE, Padrone, 1977,01:30:50). Assim, Gavino expressa como, no exército, sente na pele as hierarquias estabelecidas. E, diante delas, ele se depara com a falta de perspectivas, pois não vê chance de ascensão; afinal, ele considera que, se continuar naquele lugar, será um “herbívoro obrigado a comer carne”, ou seja, alguém obrigado a contrariar sua natureza.

Do escrito, Gavino obtém a curta resposta do pai: *“se vier, de caçador, passará a ser caça e qualquer um poderá atirar em você, não volte!”* (PADRE, Padrone, 1977, 01:31:06). Pela devolutiva, notamos que o pai não escuta a voz do filho.

Mesmo diante da negativa, porém, Gavino regressa à casa paterna. O reencontro é mudo. No entanto, as regras não mudaram e o pai pensa: *“sem produzir, não comerá, não roubará o pão que come, para comer... deverá pedir para mim [...]”* (PADRE,Padrone,1977,01:33:03). O rapaz parece o mesmo de antes: calado e obediente. Então, ele retoma suas atividades agrícolas e pastoris.

Porém, ele volta a estudar. E quando é reprovado em um exame escolar, rebela-se contra o pai: ele recusa-se a ir trabalhar porque precisa se concentrar mais nos estudos. É significativo destacar que, nessa cena, o rapaz fala desenfreadamente e menciona até a palavra “discurso”. Parece que todas as falas refreadas por anos de silêncio são sofregamente despejadas no pai. Gavino diz: *“custo a falar, pois perdi a voz [...] usou-me como uma ferramenta, agora preciso ficar e ficarei.”* O pai retruca: *“não pode me dar ordens, nesta casa sou o patrão e seu pai”*. Exasperado, Gavino esbraveja: *“patrão, uma ova! E dane-se o pai e o sangue. Muitos me ajudaram mais que você nos últimos anos. E outros querem ajudar-me. Preparei este discurso e o direi até o fim”* (PADRE, Padrone,1977,01:37:34). É uma cena de forte significação: de repente, o rapaz revela-se outro. O estudo e os anos fora de casa, cultivados a partir do silêncio, despertaram sua consciência crítica. Agora sabe mais que seu pai e não admite ordens; demonstra força e capacidade de enfrentamento de seu opressor. Enfim, saiu de sua condição animal e tornou-se um homem, consciente de suas capacidades e de seus direitos.

Figura 22. Gavino se recusa a ir trabalhar, porque precisa estudar (PADRE, Padrone, 1977).

Diante do inusitado, a situação inverte-se e o pai cala-se. Conforme menciona Spivak (2010), pela primeira vez o pai vê-se excluído da possibilidade de tornar-se membro ativo no enredo; ou seja, de opressor, passa a ser oprimido pelo discurso do filho. Emblematicamente, o pai procura conselho com seu animal de trabalho e, sendo tal animal um asno, subentende-se as limitações intelectuais do patriarca.

Figura 23. O pai falando com o animal (PADRE, Padrone, 1977).

O embate entre oprimido e opressor também aparece em *O Espelho*. Isso porque o objeto parece amedrontar o homem no conto. Mais uma vez, Rosa recorre à mitologia para enaltecer a importância dessas narrativas como histórias universais. Como o homem não domina a imagem no espelho, foge dela.

Lembre-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho (ROSA, 2001, p. 125).

Inferimos que, nos dois textos estudados, o silêncio, enquanto experiência, obriga os personagens a mergulhos interiores que suscitam estados psíquicos peculiares. Gavino se fortalece e se descobre um ser humano com vontades e direitos. Por sua vez, o homem em

O Espelho descobre a si mesmo. Como nos conta Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*:

Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da Terra e da Lua. Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é o de dentro da gente (LISPECTOR, 1982, p.37).

No filme, Gavino, ao apropriar-se do silêncio imposto, guarda segredo de seus sentimentos, de seus pensamentos e de seus planos. Como o filho quase não fala, não se revela pelo discurso e usa o silêncio como uma arma para vencer a tirania paterna.

Figuras 24 e 25. O filho enfrenta o pai (PADRE, Padrone,1977).

Chega o momento do embate oprimido x opressor. O filho enfrenta fisicamente o pai (PADRE, Padrone,1977,01:43:10). Do confronto, surge um remodelamento dos lugares de poder: o pai, ao ser dominado pelo filho, sente-se ameaçado em seu posto de patriarca. Ao mesmo tempo, Gavino constrói sua personalidade firmado na desconstrução, à medida que não se vê refletido na figura do progenitor. Analogamente, o pai busca (pela fala e pelo trabalho) dominar e projetar sua imagem no filho, intenção que fracassa e desmorona com o desenrolar do filme, o que fica explícito na cena seguinte.

Figura 26. Gavino domina a disputa (PADRE, Padrone,1977).

A discussão iniciada por conta do rádio ligado acaba com o filho dominando o pai, na

presença de uma de suas irmãs. Ou seja, o patriarca está decadente e os outros também sabem (PADRE, Padrone,1977,01:42:13). Depois da briga, o patriarca admite que o filho havia ficado esperto.

Figura 27. Sem graça, o patriarca dissimula a derrota (PADRE, Padrone,1977).

Com um sorriso forçado, o pai tenta disfarçar seu constrangimento. Nas entrelinhas, a rendição do patrão (PADRE,Padrone,1977,01:44:26).

Em *O Espelho*, Rosa também entabula um duelo metamorfoseado no referido objeto. Não obstante, é uma luta interna do homem consigo mesmo.

[...] e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente (ROSA, 2001, p.123).

Aquele que o homem não quer ver. E o silêncio o obriga a encarar. Podemos dizer que trata-se do seu duplo — algo inquietante, assustador, mas, ao mesmo tempo, familiar, conhecido. O outro que habita em nós é que vemos quando silenciados. Ou, como diria Sigmund Freud (2010), algo terrível, assim como os deuses transformados em demônios após seu declínio religioso:

No entanto, após considerar a motivação manifesta na figura do duplo, somos obrigados a admitir que nada disso nos torna mais compreensível o elevado grau de inquietante estranheza que lhe é próprio, e nosso conhecimento dos processos psíquicos patológicos nos leva a acrescentar que nada, nesse material, poderia explicar o esforço defensivo que o projeta para fora do Eu como algo estranho. O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigo (FREUD, 2010, p. 353).

E Rosa avança no raciocínio da relação dúbia consigo mesmo: “*e a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado?*” (2001, p. 126). Quem sabe seja essa a mesma surpresa de Tertuliano Máximo Afonso, o *homem duplicado* de José Saramago, que, ao ver-se na tela, passa a conviver com o

segredo de deparar com o outro de si.

Descobri, descobri, o tipo chama-se Daniel Santa-Clara. Se há algum segredo na vida que ele queira conservar bem guardado, que ninguém possa nem sequer suspeitar de sua existência, é precisamente este. Pelo temor das consequências, Tertuliano Máximo Afonso está obrigado, talvez para todo o sempre, a guardar silêncio absoluto sobre o resultado de suas investigações [...] (SARAMAGO, 2002, pp. 111-112).

Retomando Freud, “a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida” (2010, p.374). Entendemos que, tanto o homem de *O Espelho*, de Rosa, como o duplicado, de Saramago são representações de experiências ficcionais com o inquietante:

[...] e os dois ficam a olhar-se iguais a dois cãezinhos de porcelana, cada um como reflexo do outro, mas um reflexo diferente, pois este, ao contrário do que faz o espelho, mostraria o esquerdo onde está o esquerdo e o direito onde está o direito, tu como reagiras se tal acontecesse (SARAMAGO, 2002, pp. 155-156).

Os personagens das obras citadas enxergam o outro que os habita e ficam estarecidos com a estranha descoberta do insólito. Ou, nos escritos do ensaísta português Carlos Reis, “trata-se de algo que vem corroer a ‘normalidade’ e uma verossimilhança que nada parecia capaz de abalar” (2012, p.55):

[...] é o contrário que acontece quando negamos a rotina, sendo essa negação – que corresponde à afirmação do insólito capaz de surpreender e de levantar interrogação a respeito do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem (REIS, 2012, p. 57).

Rosa ainda se pergunta: “e, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que crianças – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória” (2001, p.126). Uma questão com muitas respostas.

E... Sim, via, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (ROSA, 2001, p.127).

Entendemos que esses personagens, ao se depararem com sua própria imagem, esbarram na fronteira do que é familiar e, ao mesmo tempo, angustiante. No entanto, qual a reação do leitor diante disso? Segundo Freud, os temas que produzem efeitos inquietantes na vida também o fazem nas obras literárias, mas a tendência é sermos mais maleáveis na ficção do que na vida real.

Mas em relação ao escritor somos particularmente maleáveis; por meio do estado de ânimo em que nos coloca, das expectativas que em nós suscita, ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra, e pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos bem diversos (FREUD, 2010, p. 374).

Para o fundador da psicanálise, quando percebemos o engano proposto pela ficção (que

cria sensações inquietantes não encontradas na vida real), é demasiado tarde.

Mas nesse caso escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade. Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la (FREUD, 2010, p. 373).

Questionamentos suscitados no leitor que as obras literárias citadas não tencionam responder. Afinal, a leitura diante de seu irrevogável aspecto afetivo mostra a cada um o que precisa ser visto. Cada leitura aflora os pontos que precisam ser desvendados, suscitados para decerto uma conclusão? Quem sabe?

Figura 28. Vista da cidade (PADRE, Padrone,1977).

O pacato cenário dissimula as lutas e as batalhas interiores vividas pelos moradores do lugar (PADRE, Padrone,1977,01:46:36).

Figura 29. Gavino Ledda (PADRE, Padrone).

Depois de uma infância reclusa no campo, da trajetória no exército e da volta para casa, Gavino Ledda, o contador de sua própria história de vida (PADRE, Padrone,1977, 01:46:52), afirma: “talvez só um cálculo egoísta me segure aqui, o medo que longe da minha terra, da

minha gente, eu voltasse a ser mudo quando estava nos redis... e a história volte para o começo”.

3.5 Ver e ler: experiências invertidas pelos sentidos

Como experiência do ver, o filme pela visualidade, através de sua fotografia, realiza um contraponto interessante entre o verbal (que é silenciado) e o não verbal, representado pelas imagens, algumas das quais selecionadas no decorrer deste capítulo. No que lhe concerne, no conto *O Espelho* o processo se inverte. Partimos de uma obra literária escrita, ou seja, calcada no verbal, de extrema sensibilidade e riqueza, que nos leva a criar imagens, remetendo ao mundo sensível.

Diante de uma obra cinematográfica que pelas imagens impacta o olhar, silencia o verbal e atinge subjetividades e um texto literário que por meio de metáforas fomenta imagens e elabora outra concepção de espelho, ou seja, reproduz o mundo sensível. Uma inversão em suas gêneses, já que, pelo que nos diz Bello (2008), a literatura em sua natureza mais mental possui elementos que ajudam na construção do indivíduo e menos na reprodução do mundo sensível. Ao contrário, o cinema identifica-se com o mundo sensível e debate-se para buscar expressões subjetivas. A autora contudo, destaca que isso não quer dizer que a literatura trate da interioridade e o cinema, apenas do mundo exterior.

Isto não significa que a literatura tenha como vocação a expressão da interioridade e o cinema a representação da exterioridade, mas sim que a palavra escrita parte desse universo interior em direção ao que o circunda (já que é na materialidade desse universo que toma corpo as intuições do artista), enquanto que a expressão imagética reproduz o universo envolvente, captado sensorialmente, como forma de chegar ao íntimo, ao interior, à essência (BELLO, 2008, p. 104).

Entende Barros que tais elementos comungam para o encontro entre linguagens distintas, cujos textos organizam-se como tecidos:

O texto é considerado hoje tanto um objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quando como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto socioistórico (BARROS, 2003, p. 1).

Tessituras dialógicas com textos de outras linguagens artísticas, como na música. Exemplos emblemáticos: a letra de *Cálice*, produzida em tempos de liberdades cerceadas, na qual Chico Buarque e Gilberto Gil apontam que “*mesmo calado o peito, resta a cuca*” (GIL; BUARQUE, 1988). E ainda, *Silêncio*, de Arnaldo Antunes, que desmonta palavras para reconstruir conceitos. Letras de canções que, analisadas no capítulo dois, representam uma tentativa de identificar e apreender a presença do silêncio.

Retomando *Padre, padrone* e *O Espelho*, como o tema do silêncio aproxima essas

obras? Como o silêncio se manifesta em cada uma?

Respondendo à primeira indagação, vemos nas duas obras o silêncio como elemento catalisador e necessário para as transformações de fórum íntimo dos personagens. Em *Padre, padrone*, o silêncio forçado de Gavino joga-o no mundo interior, a princípio como refúgio seguro à violência paterna, e depois levando-o a questionar-se e a percorrer o caminho da liberdade de pensamento e ações. Tal transformação aparece clara na relação com o pai. Após sua reprovação no exame, os papéis opressor-oprimido invertem-se. Já em *O Espelho*, o silencioso ato de se observar no espelho leva o homem a transformar sua visão de si mesmo, de opaca, a transparente.

Para o segundo questionamento, há diferenças entre as obras. O filme mostra o silêncio decorrente da opressão imposta pela figura paterna que detém o poder e o controle da vida do outro, no caso, o filho. Marcada pela dominação do homem sobre o homem, a obra tem cunho social e de denúncia. Por Orlandi (2007), sabemos que o silêncio, imposto pelo opressor, é dominação; mas, quando é proposto pelo oprimido, torna-se uma arma de resistência. Expressivo recorte, vemos quando Gavino, ao voltar para casa, cala-se, usa o silêncio como uma estratégia, uma forma de resistência contra o opressor.

Em *O Espelho*, o silêncio é menos evidente. O conto tem abordagem mais subjetiva. O personagem, ao estabelecer uma relação quase humana com o objeto, constrói um laço afetivo para com este, a ponto de lhe atribuir alma e qualidades. Pelo texto, o autor realiza a pausa do olhar, sugerindo o silêncio como um mergulho para o encontro do outro. Aqui esbarramos no silêncio transvestido na metáfora do espelho. E, na riqueza metafórica, a maior das descobertas é que só odiamos a nós mesmos. Nossos sentimentos são antes vividos do lado de dentro: ira, ódio, indiferença, amor, amizade, afeição, enfim, todas as emoções que muitas vezes atribuímos aos outros ou ao mundo.

Entendemos que Rosa, ao propor a pausa para mirar o espelho — e, mais adiante no conto, ao indicar algumas práticas espirituais — induz o leitor a perceber a presença do silêncio. Isso porque concordamos que tais abstrações “*são sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob a palavra, sob segredo. Pejo-me. Tenho de demais resumi-los*” (ROSA, 2001, p.127). Ora, entendemos que, ao mencionar em outra parte do conto “*exercícios espirituais*” como uma fonte para acessar a imaginação criadora e, sendo nestes, o silêncio matéria primordial, parece-nos evidente o seu reconhecimento da relevância significativa deste.

Como citado antes, não pretendemos fazer apologia à mudez, até para não incorrer no erro de ancorar na outra margem do rio e, por lá, amarrar-nos nas cordas frágeis da convicção e rotular o silêncio. No entanto, pretendemos nesta tese contribuir na e para a

consciência crítica, além de propor outra compreensão da palavra silêncio.

Diante de quase tudo dito, como um prévio encaminhamento in-conclusivo, depreendemos que o silêncio é vida, apesar de estar tão associado à morte. Loucura? Explicamos: pelo exemplo das trajetória de Gavino e do homem de *O Espelho* que, pelo silêncio, olharam para si e vislumbraram outras perspectivas, deparando-se com um mundo desconhecido e prenhe de possibilidades. Será precoce este entender? No anseio de esmiuçar outras justificativas, avançamos.

Quem seria o monstro da lagoa ou, até mesmo, o minotauro, figuras apavorantes que nos tiram o sono desde tenra idade? Trazemos Rosa (2001) para clarear essa discussão. Se ele nos diz que a grande descoberta ao encarar o espelho é que, na verdade, só odiamos a nós mesmos, por que temer as alegorias que nos habitam? Inferimos que esses seres fantásticos assumem nomes e aspectos diversos para encobrir o caráter familiar de nosso inquietante duplo — elemento estranho e familiar, visto quando silenciemos, ou quando paramos para encarar a imagem refletida no espelho. O duplo, portanto, seria mitologicamente transvertido em inúmeras histórias (contadas e recontadas nos filmes e nos livros) com o propósito de nos ensinar a lidar com o medo do desconhecido.

Como fecho desses raciocínios, retomamos Bello (2008), para quem o universo abordado tanto pela narrativa literária quanto pela narrativa cinematográfica configura-se pelos aspectos concretos e sensíveis da experiência humana. Ao suscitarem a criação de um outro mundo possível, por meio da limitação narrativa e da capacidade artística, reinventam regras. Porém sem jamais abster-se do espetáculo que é a vida em ação, constituída por sua marcha transformadora e não reprimível.

Aspectos sensíveis que esboçam nossos pontos de vista emoldurados por experiências reveladoras ou não, a depender do teor crítico de cada consciência. Entende Xavier (2003, p.57) “o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista”:

Diante do aparato construtor de imagens, minha interação é de outra ordem: envolve um olho que não vejo e não me vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais ... ou talvez menos (XAVIER, 2003, p.57).

Pontos de vista, ampliações de olhares, por vezes contraditórios como a própria existência. Como o provérbio antecipa “*que quem se explica demais, se complica*”. Simples assim? Não, as experiências humanas nunca são simples.

Fato é que os olhares, as escutas e as vozes, peças atuantes e integrantes do imaginário, em cada tempo, ganham novos contornos e novas interpretações. Antes, das

derradeiras palavras, citamos uma vivência⁶⁵ elaborada a partir da análise do conto *O Espelho*. Visando a estabelecer uma analogia entre o ato de mirar-se e a prática do silêncio, propusemos que cada participante se dirigisse a um espelho e, ao ver-se, escrevesse uma palavra para a sensação. Surgiram vocábulos bem interessantes como: eu, medo, viagem, óculos, sono, verdade... Para nós, essa foi uma singela comprovação empírica de que, do mesmo modo que cada mirada suscita uma sensação ou uma palavra, assim também o é a experiência do silêncio, que pode despertar sentidos específicos e particulares, além de desconstruções.

Outros sentidos, Rosenbaum (2008) assevera que “talvez o cinema – tela do cinema, escrita literária – não seja apenas imagem alienante, retrato infiel de nós mesmos”:

Desse espelho brota uma luz nova, face renovada e desconhecida (inconsciente?) para o sujeito, um outro si-mesmo nascido da desmontagem das identificações, recomeço original e originário. Descentrado, desviante da cômoda identidade tão conhecida, o homem descobre na sombra uma luzinha transparente, rostinho de menino (ROSENBAUM, 2008, pp. 86-87).

Ousaríamos dizer que, no universo das subjetividades, a prática do silêncio pode contribuir para a desconstrução das identificações. Mediante o calar, o ser humano pensa e pode encontrar outras respostas e outras interpretações. Aos viajantes, há sempre caminhos.

Seguimos, no capítulo 4, a tratar de outros silêncios.

Capítulo 4

Mutum e os seus silêncios

No percurso da elaboração de um trabalho acadêmico a falar de silêncios, todo o corpo, por meio dos sentidos, torna-se sensível a nuances do inefável. Pois bem, passamos a narrar uma experiência particular. Para efeito de localização, o cenário desta narrativa é a Serra do Corvo Branco⁶⁶, região turística de Santa Catarina, no Brasil.

Em uma manhã gelada de janeiro de 2018, visitamos o lugar e deparamo-nos com paredões rochosos, imponentes, cortados por uma estradinha. A cada passo, a paisagem exigia olhos e ouvidos atentos. Nada se escutava, apenas um silêncio branco, marcado pelo tilintar de gotas d'água que despencavam do alto das rochas e respingavam no chão. No caminho que leva ao final da serra, neblina. O olhar busca amparo, mas só resta um

⁶⁵ Realizada durante o XVIII Encontro do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, em novembro de 2018.

⁶⁶ Imagem nos Anexos.

mergulho abissal na névoa densa que, como aliada do silêncio, denuncia a pequenez humana frente à natureza. Diante da experiência, permanecemos calados, a processar a mudez. Uma sensação insólita e impactante.

Dias passados, de volta à vida urbana, refletimos sobre as relações paradoxais entre o branco da névoa e o silêncio. Explicando melhor: a cor branca, ao reunir todas as cores em seu espectro, é completa; tanto quanto o silêncio, como linguagem plena, é capaz de dar sentidos e significados únicos. Abstração? Percebemos, então, que momentos como esses proporcionam interpretações que exemplificam como, por meio da presença do silêncio, acessamos um lugar especial — um outro mundo. Na perspectiva de Le Clézio⁶⁷, o silêncio pode ser entendido como a culminação suprema da linguagem com a consciência.

Todavia, no meio do caminho, temos algumas pedras. Importa lembrar que, diante da concepção de mundo do Ocidente, firmada no verbal, podemos considerar que vivemos no/pelo discurso, justificando a priori a dificuldade de imaginar entendimentos que não se concretizem por meio da palavra. No entanto, pesquisadores dos mais diversos campos apontam para outras formas de comunicação, trazendo o silêncio e suas implicações, questões que fogem da trivialidade e do misticismo.

A notoriedade do silêncio preconizado por George Steiner, em *Linguagem e silêncio*, revela que “o inefável encontra-se além das fronteiras da palavra”. Segundo o autor, não devemos considerar que apenas a matriz verbal seja a “única em que as articulações e o comportamento da mente são concebíveis” (1988, p.30). Ele aponta, ainda, que existem modalidades não baseadas na linguagem como o ícone ou a nota musical. E sobretudo, atividades do espírito radicadas no silêncio. Mas esbarramos na dificuldade da fala para expressar a força da palavra silêncio, que por si só instala-se como experiência e escapa aos limites conceituais do verbo.

Nesse sentido, retomamos o que nos diz Maria do Rosário Lupi Bello quanto às várias formas de “ouvir” o silêncio; ou seja, podemos estar a falar de prismas diferentes de um fenômeno que assume significações diversas, tanto como experiência de ausência, de presença, de diálogo. O silêncio, palavra ambígua, pode assumir todos esses aspectos, e até mesmo confluir. Daí sua riqueza e sua complexidade intrínsecas.

A perspectiva desta tese assemelha-se ao trabalho do arqueólogo, que — por meio de escavações — tenta encontrar vestígios de um mundo perdido. Nessas “incursões”, buscamos tatear o silêncio e esmiuçar as entrâncias da experiência de vivenciá-lo para

⁶⁷ Jean Marie Gustave Le Clézio, escritor franco-mauriciano, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 2008.

vislumbrar suas faces. Com esse objetivo, escolhemos o filme *Mutum*⁶⁸, de Sandra Kogut, adaptação da obra literária *Campo Geral*, de Guimarães Rosa.

No entanto, antes de avançarmos na jornada, convém recuarmos alguns passos. Para tratar de silêncios, consideramos a arte um bom fio condutor.

Vale a pergunta, o que é arte? Para Tarkovski, ela pode ser compreendida como “um símbolo do universo ligado àquela verdade espiritual absoluta que se oculta em nós, em nossas atividades pragmáticas e utilitárias” (1998, p.40). Entendemos a arte como uma experiência deflagrada pela apreciação de uma expressão artística que extasia os sentidos, impacta o olhar⁶⁹, a audição, ou até mesmo, emudece a fala. Steiner (1988) reitera ao lembrar que a arte moderna se rebelou contra a equivalência ou concordância verbal, libertando-se da palavra:

Van Gogh afirmou que o pintor retrata, não aquilo que vê, mas o que sente. Aquilo que se vê pode ser transposto em palavras; aquilo que se sente pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela (STEINER, 1988, p.40).

Por meio dos sentidos, os cineastas buscam retratar sentimentos e, com eles, através dos recursos cinematográficos, sensibilizar aquele que assiste. Movimento que, nas telas, expressa a desejada intensidade artística — como vemos na animação biográfica *Com Amor, Van Gogh*⁷⁰.

4.1 O cinema como um escultor do tempo

A sétima arte estabelece uma relação muito peculiar com o tempo e, por conseguinte, com a memória. Acredita Tarkovski que tempo e memória representam os “dois lados de uma mesma medalha” (1998, p.64).

É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através da qual ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual (TARKOVSKI, 1998, p.64).

Para ele, o homem, quando privado da memória, é um prisioneiro de uma existência ilusória. Ao manter-se à margem do tempo, o homem vê-se incapaz de compreender os elos

⁶⁸ O filme dirigido por Sandra Kogut, com roteiro de Ana Luiza Martins Costa é baseado na novela *Campo Geral*, da obra *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa e foi apresentado no encerramento da 39ª Quinzena dos Realizados em Cannes, Festival do Rio – Première Brasil e na Mostra Internacional de São Paulo, em 2007.

⁶⁹ Graffiti, inscrição feita em paredes, desde o Império Romano. O citado, encontra-se nos Anexos.

⁷⁰ Lançada em 2017, dirigida por Dorota Kobiela e Hugh Welchman, conta através de cenários pintados à mão a trágica vida do pintor holandês. Prêmio do Cinema Europeu de Melhor Animação e o Golden Eagle Award for Best Foreign Language Film.

de ligação com o mundo exterior, ou seja, está condenado à loucura. Tarkovski diz, ainda, que o cinema é a única expressão artística na qual o autor transforma-se no criador de seu próprio mundo:

No cinema, a tendência inata do homem para a auto-afirmação encontra um dos seus meios de realização mais completos e diretos. Um filme é uma realidade emocional, e é assim que a plateia o recebe como uma *segunda realidade* (TARKOVSKI, 1998, p.211).

Em entrevista à Revista Moviola⁷¹, a diretora Sandra Kogut diz que participar da criação do filme *Mutum* foi quase como estar sem pele, mantendo-se disponível para sentir as emoções e as pessoas. Ela entende que as obras autorais têm um sentido único, pois “*isto sou eu neste momento da vida, pensei assim*”.

Compreendemos que a imagem do mundo é recriada pelas artes. Dessa maneira, o cinema, ao firmar-se em histórias que trazem em seu cerne experiências e emoções, representa um índice de materialização da vivência humana.

Notório enfatizar que o cinema e a literatura, enquanto manifestações artísticas, representam a imagem do mundo, estando calcados no registro das experiências humanas. Assim, cinema e literatura simulam a paralisação do tempo e fornecem ao homem a fugaz sensação de imortalidade. Em entrevista⁷², o escritor Lobo Antunes, ao falar sobre morte, diz que escreve para não morrer: “a única coisa que posso fazer é escrever, a única duração que posso ter é a que os livros tiverem”.

Tarkovski acredita que:

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de *registrar uma impressão do tempo*. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do *tempo real*. Tendo sido registrado, o tempo agora poderia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre) (TARKOVSKI, 1998, p.71).

Ao mesmo tempo em que proporciona uma sensação de imortalidade, a atividade artística (por lidar com emoções) prepara, contraditoriamente, o homem para sua própria morte.

O objetivo da arte é preparar a pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar para o bem. Ao se emocionar com uma obra-prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele chamado da verdade que levou o artista a criá-la. Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras-primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação. Nesses momentos, reconhecemos e

⁷¹ A entrevista online, concedida a Aristeu Araújo e João Paulo Gondim, encontra-se disponível no endereço <http://www.revistamoviola.com/2007/12/20/sandra-kogut/>. Acesso em: 11 set 2017.

⁷² <https://www.dn.pt/arquivo/2007/interior/entrevista-a-antonio-lobo-antunes-escritor-a-morte-e-uma-puta-985929.html>. Acesso em: 12 mar 2018.

descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso potencial e às últimas instâncias de nossas emoções (TARKOVSKI, 1998, p.49).

Nuances complexas que permeiam e interligam autores e obras. O signo dá ao homem a imortalidade que ele almeja. Como exemplo, a produção de nomes consagrados da literatura brasileira, como o é o de Guimarães Rosa, com inúmeros textos literários eternizados pelo registro cinematográfico. O crítico de cinema Robert Stam, ao falar de Rosa, lembra que as produções do autor — que ele considera “textos complexos, esotéricos e ‘barroco-modernistas’” — “levaram-no a ser chamado de ‘James Joyce do sertão’” (STAM, 2008, p.435).

Destacamos⁷³ *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, *O grande sertão*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, ambos lançados em 1965, *Sagarana*, *o duelo*, de 1973, *Cabaret Mineiro*, de 1980, *Noites do Sertão*, de 1984, *Cinema Falado*, em 1986, *A terceira margem do rio*, de 1994, *Outras estórias*, em 1999, *Aboio*, de 2005, e, finalmente, *Mutum*, de 2007.

Stam (2008) elogia o trabalho de adaptação feito por Nelson Pereira dos Santos em *A Terceira Margem do Rio* (1993), e descreve como ele fez habilmente uma costura entre várias histórias escritas por Rosa.

Além daquela que dá título ao filme – o drama praticamente sem palavras de um homem que abandona sua família para viver num barco no meio de um rio –, Nelson Pereira integra mais quatro outras histórias. [...] A vista de cartão postal dos magníficos edifícios da cidade – concretização da modernidade barroca oficial – dá lugar a cenas de uma imundície própria das favelas do Rio. Além de entremear histórias-fonte, *A terceira margem do rio* ainda mistura estilos e *leitmotifs*⁷⁴ diferentes da própria obra de Nelson. Enquanto o filme se passa no interior do país, ele se mantém próximo ao universo literário-mítico-rural de Guimarães e ao sertão de Vidas secas de Nelson (STAM, 2008, pp.435-436).

Tarkovski diz ser de extrema importância a exploração e a exposição da interação entre o cinema e a literatura, “para que as duas atividades possam afinal se separar e nunca mais voltem a ser confundidas” (1998, p.68).

A obra literária só pode ser recebida através de símbolos, de conceitos – pois é isso que as palavras são; mas o cinema, como a música, permite uma percepção inteiramente imediata, emocional e sensível da obra (TARKOVSKI, 1998, p.211).

No entanto, essa percepção imediata gerada pelas imagens não parece reduzida àquilo que mostra. Destaca Serguei Eisenstein: “eis por que a imagem de uma cena, de um

⁷³ Escolhemos citar esses filmes, mas existe uma vasta produção cinematográfica baseada na obra literária de Guimarães Rosa, como *Meus Dois Amores*, lançado em 2015. Informações sobre outros títulos disponíveis em: <https://filmow.com/listas/filmes-sobre-a-obra-de-guimaraes-rosa-l80687/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

⁷⁴ Em *O som em ficção cinematográfica*, Álvaro Barbosa cita que *leit motif* é um elemento musical clássico, relacionado a uma peça musical associada a uma personagem. “Depois de estabelecido o *Leit Motif* (a música aparece em simultâneo com a personagem algumas vezes no início da narrativa), basta que este seja introduzido sonoramente na narrativa para que a audiência assuma a presença da personagem ainda que esta não esteja presente no enquadramento” (p.8). Disponível em http://www.abarbosa.Org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acesso em: 06 nov 2018.

episódio, de uma obra etc. não existe como um *elemento dado*, inteiramente fabricado, mas como algo que nasce e desabrocha” (1969, p.80). Inferimos residir nesse aspecto uma das maiores riquezas do cinema. Isso porque, a partir da imagem projetada, o cinema alimenta o olhar, podendo nos levar para mundos interiores, ao imaginário, suscitando o nascimento de algo novo, que, como a flor, demanda tempo para desabrochar. Interpretamos que também o silêncio se torna um elemento fundamental e necessário para o entendimento do além-palavra.

Apesar de suas especificidades, entendemos existir uma interação entre esses sistemas semióticos de complexidades diversas, ou melhor dizendo, entre a literatura e o cinema. Pelo olhar comparativista, trazemos *Mutum*, de Sandra Kogut, adaptação cinematográfica do texto literário *Manuelzão e Miguilim*, de Guimarães Rosa. Buscamos desenvolver as análises par a par, ou seja, o filme em diálogo com o texto literário, em uma tentativa de compreensão sobre o que o silêncio tem a dizer.

Em *Mutum*, Miguilim é interpretado por Thiago, um garoto de 10 anos que vive conflitos psicológicos e familiares, agravados pela pobreza, pelo ciúme do pai, pela morte do único irmão e pela falta de perspectivas — componentes elementares da vida do sertanejo. Esse é o pano de fundo da obra que engloba a riqueza e os labirintos do escrever de Guimarães Rosa.

Entendendo a adaptação sob o prisma de Stam (2006), como sendo uma transformação de textos que geram outros textos, percebemos que *Mutum* é outra obra: uma leitura, uma possibilidade de interpretação. Ao partir de um texto literário, essa leitura estabelece com o original o que Bello classifica:

[...] como uma espécie de “filiação” (já que um texto gera outro) e que manifesta sempre, mesmo que constitua como desvio radical de sentido, um determinado acto interpretativo, logo sugere uma maior ou menor adequação (BELLO, 2008, p.161).

Ao constituir-se, a filiação estabelecida gera o que a autora aponta como um ato interpretativo. Em outras palavras, um procedimento criativo. Afinal, como um artista cria a partir de outro texto.

4.2 Processos criativos: significando o mundo e as experiências

Sendo o imaginário, na concepção de Ruiz (2003), uma sombra que acompanha todos os nossos afazeres, entendemos o encadeamento criativo como uma forma de o artista ver e interpretar as coisas do mundo; ou mesmo uma atribuição de sentido aos fatos e às experiências.

O mundo do ser humano é sempre um sentido do mundo. Desse modo, o sentido

reflete o mundo como se fosse uma rede de significados culturais por meio das quais se compreende e transforma a realidade. [...] essas teias significativas visões de mundo ou cosmovisões (RUIZ, 2003, pp.59-60).

Julgamos relevante comentar aspectos do processo criativo que culminaram nas visões de mundo dos autores retratadas em *Mutum* e em *Manuelzão e Miguilim*, conto integrante de *Corpo de Baile*. Começamos por Rosa, já que foi sua obra que gerou a adaptação fílmica de Kogut.

Considerado um dos mais expressivos escritores brasileiros, João Guimarães Rosa (1908-1967), detentor de textos atemporais e complexos, marca a literatura com sua escrita enigmática e peculiar. Nas palavras do abade Dinouart, bons escritores assemelham-se às abelhas, “cujo trabalho é precioso, delicado, útil aos homens e a ela mesma” (2001, p.33). Rosa incorpora bem essa função ao criar histórias que atravessam os tempos e se desdobram em incontáveis produções artísticas e estudos acadêmicos.

Em *Tutaméia: terceiras histórias*, Rosa comenta os meandros de suas criações literárias.

No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – [...]. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as histórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À “Buriti” (*Noites do sertão*), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. “Conversa de bois” (*Sagarana*), recebia-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta. “A terceira margem do rio” (*Primeiras histórias*) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. “Campo geral” (*Manuelzão e Miguilim*) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para qual só soubesse um menino morador à beira da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. O tema de “O recado do morro” (*no Urubuquaquá, no Pinhé*) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque. Quanto ao *Grande sertão: veredas*, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas (ROSA, 2001c, pp.222-223).

Os estudos da pesquisadora Tereza Paula Alves Calzorani sobre *Corpo de baile* apontam tratar-se de um livro labiríntico — desde as epígrafes que acompanham as narrativas. Como por exemplo esta que abre Uma história de amor: “O tear o tear o tear o tear quando pega a tecer vai até o amanhecer quando pega a tecer, vai até o amanhecer...” (Batuque dos Gerais.) (2001, p.153). A musicalidade presente na repetição da palavra tear mimetiza um ritmo que é próprio da vida do sertanejo, na qual a passagem do tempo parece ser mais lenta, com a mesma sequência de repetições.

Outro dado importante refere-se à própria organicidade da obra, com vozes dissonantes que entram e saem deixando ecos por onde passam, como se fosse uma escrita elaborada por muitas mãos.

Segundo Calzorani, *Corpo de baile* apresenta singularidades: é um livro de travessias, sendo cíclico como a vida humana — tema, inclusive, recorrente na obra de Rosa.

Corpo de baile é um livro de viagens, de mortes, de ida-e-volta, de travessias, contidas numa travessia maior que é ele próprio. A obra tem início com a partida de Miguilim do Mutum e é concluída com o retorno aos Gerais do mesmo menino, agora homem, Miguel, para pedir a mão de Maria da Glória em casamento (CALZORANI, 2010, p.143).

Muito se tem dito e muito ainda há por dizer sobre a literatura de Guimarães Rosa. Em *Tese e Antítese*, Antonio Candido o intitula “*homem dos avessos*”, possuidor de uma “absoluta confiança na liberdade de inventar” (1978, p.121). Candido relata que Rosa, com sua capacidade ímpar de observação da vida sertaneja e de adentrar no mundo psicológico de seus personagens, cria “um inventar para sugerir [...] levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade” (1978,p.123), elementos fundamentais para universalidade de seus escritos:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (CANDIDO, 1978, p.122).

Para Candido, esses textos literários navegam entre o real e o fantástico, “misturados na prodigiosa invenção de Guimarães Rosa como lei da narrativa. E nós podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real” (1978, p.139). Além disso, “na literatura a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano, onde se tecem os fios da nossa treva e da nossa luz, no destino que nos cabe” (1978, p.139).

Sandra Kogut⁷⁵ fez a viagem ao contrário: ela elaborou sua narrativa baseada em lembranças. Partiu do mundo para um mergulho nos campos gerais. Em entrevista disponível no DVD *Mutum*, ela revela ter passado um ano e meio viajando pelos gerais, e diz que começou a fazer o filme rememorando lembranças da leitura de *Manuelzão e Miguilim*. Como diria Steiner (1988) — para quem a leitura é uma conversa com os mortos-vivos —, Kogut assumiu, ao dialogar com Rosa, papel atuante na leitura e interpretação da obra. Não obstante, imprimiu sua própria marca na adaptação cinematográfica.

⁷⁵Carioca, descendente de imigrantes russos, teve uma formação bem eclética, frequentou a escola francesa na adolescência, fez cursos de economia, filosofia e comunicações. Em 1983, iniciou sua trajetória com a imagem, produzindo vídeos, comerciais, videoclips, programas para tv e cinema.

4.3 Mutum: interpretações de Rosa e de Kogut

A começar pelo título, a adaptação fílmica nos dá pistas de que estará a falar de silêncios. “Mutum” é um palíndromo, ou seja, uma palavra que pode ser lida de trás para a frente, em sentido inverso, sem alteração de grafia ou significado. Isso indica um movimento circular, que abriga o começo e o fim de tudo, e remete ao infinito da enunciação, das histórias sem fim.

No ensaio sobre a destruição da experiência, Giorgio Agamben destaca que “mu”, prefixo da palavra *mulogare*⁷⁶, “indica um estar de boca fechada, um murmúrio” (2014, p.77); está, ainda, relacionada à infância e aos aspectos que circundam essa fase de vida.

Por isso, é a fábula, isto é, algo que se pode contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, que contém a verdade da infância como dimensão original do homem. Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participar em um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra. Deste modo, o silêncio místico, sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza: porém, como encanto, deve ser, no final, rompido e superado. Por esta razão, enquanto o homem no conto de fadas, emudece, os animais saem da pura língua da natureza e falam. Por meio da temporária confusão das duas esferas, é o mundo da boca aberta de raiz indo-européia *bha* (de que deriva a palavra fábula), que o conto de fadas faz valer contra o mundo da boca fechada, de raiz *mu* (AGAMBEN, 2014, p.78).

Mutum também é uma ave do sertão que só canta à noite. No *Léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Sant’Anna Martins fala que mutuns são aves grandes, de penugem variada, que habitam a mata virgem da América Tropical. Na culinária, é uma carne branca muito apreciada. Martins também menciona que a palavra tem origem tupi mi’tu.

Já na escrita de Rosa, são atribuídos sentidos poéticos à palavra mutum. Mutum é um lugar isolado, de difícil acesso, pouco habitado. Uma analogia ao silêncio: experiência individual que requer um afastamento dos ruídos do mundo. Kogut transfere este sentir para o filme. A recepção da obra se traduz em sensações peculiares, um silenciar para apreender e entender o que se passa nas cenas. A cada assistir, quanto mais o espectador se aquieta, mais percebe e compreende a profundidade do texto.

Mutum começa no trotar de um cavalo que vai chegando devagar, pouco a pouco inserindo quem assiste no universo mágico da narrativa. Vamos tomando pé da vida dos personagens, do desenrolar da história de um menino que vive restrito ao círculo familiar e sequer frequenta escola ou igreja.

Seria Thiago um solitário, na melhor acepção da palavra? Não, o garoto cultivava fortes laços afetivos com a mãe, com o irmão Felipe, com o tio, com a avó, com a cozinheira Rosa

⁷⁶ Em italiano significa a emissão de sons indistintos e lamentosos, semelhante à linguagem dos cães.

e com a cachorra Rebecca. Só não se relaciona bem com o pai. Enfim, está no mundo apenas com os seus.

Mutum é um lugar familiar, acolhedor, seguro. Para alguns, Mutum representa um ponto de partida. Em dissertação, conforme argumenta Mayara de Andrade Calqui⁷⁷, “para Miguilim, o Mutum será o ponto de partida de suas vivências pelo hostil mundo adulto, no mais das vezes marcado pelas perdas e dor” (2016, p.21).

Assim, vislumbramos Mutum como um local especial no mágico universo de Rosa, para quem o sertão é o mundo. O Mutum é uma moradia, um ninho, um lugar da individualidade e para cultivá-la. Em outras palavras, simboliza o interior; e, para lá, não há mapas a seguir. Interessante perceber que esse caminho é sinalizado no primeiro contato, pois para assistir ao filme, como mencionamos, necessário se faz silenciar. No Mutum você entra sozinho: é uma jornada individual. Tudo isso, e muito mais, é *Mutum*.

A sutileza circunda a adaptação cinematográfica da brasileira Kogut. Cada imagem estabelece uma conexão direta com o universo mineiro e recria o sertão de Rosa. *Mutum* traz logo nas primeiras cenas, a delicadeza na escolha das imagens, tudo parece muito natural, não há belas paisagens ou fatos extraordinários. Chegamos a cavalo e, na sequência, os planos fechados vão nos inserindo pouco a pouco na paisagem local.

Como recurso fílmico, é utilizado o close, que revela o olhar inquietante de Thiago e intensifica os atos de sua atuação. Eisenstein acredita que a construção do personagem reside em sua capacidade de fazer nascer sentimentos diante do espectador durante o curso da ação:

Assim é que, para o ator, ‘representar vivendo’ consiste não em representar o resultado copiado dos sentimentos, mas em *fazer nascer esses sentimentos, fazer que eles se desenvolvam e se transformem, fazer que vivam diante do espectador* (EISENSTEIN, 1969, p.80).

⁷⁷ CALQUI, Mayara de Andrade. Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim”, de João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. USP/São Paulo, 2016.

Figura 30. Thiago em close (MUTUM,2007).

No enquadramento de Thiago, notamos a força do rosto humano a transmitir emoções que fazem nascer o sentimento na tela (MUTUM, 2007 00:04:50). Perspectiva que aponta ao que Bello (2008) dimensiona a respeito do expressivo poder do cinema, quando está a tratar “da poderosa sugestão de significado que o rosto humano transmite por si só, particularmente quando nos é dado enquanto sujeito à *durée* transformadora da imagem em movimento” (2008, p.100).

Thiago, que na vida real é vaqueiro, interpreta o personagem com a naturalidade de quem parece estar apenas a viver os seus dias em um lugar familiar. Naturalidade gerada pela convivência — Kogut relata que, dois meses antes das filmagens, o elenco morou nas instalações da fazenda. Ela diz: “eles chegaram a morar na casa onde a gente fez o filme, eles viraram uma família⁷⁸”.

Do personagem principal, passamos para o mundo imaginado de Guimarães Rosa que Sandra Kogut interpreta e reproduz sem incluir uma trilha sonora, justificando que se guiou pelas sensações. Para ela, a maneira de escrever de Guimarães é quase uma música. “Toda vez que eu tentava botar música no filme, virava um outro filme, [...] os sons do filme são uma mistura de um som que estaria acontecendo dentro da cabeça do Thiago e os sons que existem naquelas situações⁷⁹”.

A ausência de música causa estranheza e desconforto. A espera infrutífera gera a percepção de tratar-se de um filme silencioso. Ledo engano. No artigo *O Som em Ficção Cinematográfica*, Álvaro Barbosa afirma que o ato de investigar e de classificar os componentes sonoros em obras de ficção não pretende elaborar uma teoria a respeito.

Os objectivos por trás da sonorização passam normalmente por procurar criar predisposição para as cenas e ajudar/influenciar a interpretação da acção

⁷⁸ MUTUM. Direção: Sandra Kogut, 2007, DVD (90min). Áudio-entrevista, em 12’08.

⁷⁹ MUTUM. Direção: Sandra Kogut, 2007, DVD (90min). Áudio-entrevista, em 15’58.

preferencialmente sem que os elementos da audiência se apercebam da forma como estão a ser conduzidos, sendo por este motivo que, paradoxalmente, se classificam como os melhores efeitos/bandas sonoras aqueles que passam despercebidos (BARBOSA, 2000, p.1).

Barbosa, ao observar o processo de produção, distingue, a princípio, três elementos: os diálogos (geralmente gravados depois das cenas, em estúdio); os efeitos sonoros (subdivididos em duas categorias — paisagem sonora e efeitos especiais); e a música.

Declara Tarkovski que a busca por uma maior autenticidade e intensidade da imagem cinematográfica pode levar ao abandono da música.

Acho que, acima de tudo, os sons deste mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música (TARKOVSKI, 1998, p.195).

Em *Mutum*, a tela é preenchida por fortes ruídos da natureza. São ventos, chuvas e trovões — um realismo que nos transporta para o sertão; para este reduto longínquo, o Mutum. O sertão de Rosa é aquele que, nas palavras de Candido, encaminha e descaminha os homens, “propiciando um comportamento adequado à sua rudeza” (1978, p.127).

Por isso o indivíduo avulta e determina: manda ou é mandado, mata ou é morto. O Sertão transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante. [...] Assim, o Sertão faz o homem (CANDIDO, 1978, p.128).

Mia Couto, na apresentação do livro *Antes das Primeiras Estórias*, diz que Guimarães Rosa foi o escritor que inventou o universo sertanejo, usando essa invenção contra tudo aquilo que repudiava: “a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico” (2011, p.10). Couto destaca, ainda, que Rosa criou novos laços para cultivar a individualidade, construindo uma casa para a alma:

Onde o mundo sugere a diluição de afetos o escritor propõe um clã, onde a modernidade impõe a uniformidade, o escritor contrapõe a soberania da intimidade. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade (COUTO apud ROSA, 2011, p.10).

Da mesma maneira que o “sertão faz o homem”, os sons do lugar criam uma ambientação única, particular. Tarkovski trata esse recurso como a evocação do próprio cheiro do lugar, “permitindo que o público sinta na pele sua umidade ou sua aridez” (1998, p.255). Em *Mutum*, os sons da natureza emolduram a paisagem do sertão, transmitindo ao espectador a sensação de estar a percorrer os campos, de respirar aquele ar que sopra nervoso em dias de tempestades.

A ausência de música ambiente em *Mutum* suscita questionamentos e interpretações diversas. Davina Marques, na tese de Doutorado *Entre Literatura, Cinema e Filosofia: Miguilim nas telas*, argumenta existir no filme um silêncio sonoro, que se faz “pela ausência

de sons não diegéticos⁸⁰, por não haver uma trilha sonora, por haver grandes blocos e sequências sem diálogos... Silêncio esse que se faz ‘sonoro’ pelos ruídos do lugar, que dão ao filme um tom particular [...]” (2013, p.159).

A autora lembra, ainda, que o destaque não se restringe à paisagem sonora. O inconfundível linguajar, ao se propagar pelo sonoro das falas ou das vozes, nos conduz às Minas Gerais, criando uma emoção redobrada.

É preciso observar o sonoro das falas ou das vozes. Somos transportados a Minas Gerais ao ouvirmos o sotaque mineiro não forjado nem produzido, autêntico dos personagens envolvidos no filme. Como quando ouvimos os Miguilins, contadores de histórias de Guimarães Rosa, de Cordisburgo, o filme dá vida nova ao texto rosiano. É como se o ritmo das vozes exercesse um movimento[...] (MARQUES, 2013, p.159).

Entendemos que esse silêncio gerado pela ausência de sons não diegéticos, de uma trilha sonora, proporciona instâncias para a atuação do silêncio, criando possibilidades para que o espectador apure seu sentido auditivo e perceba os sons diegéticos, as vozes, os ruídos e os silêncios que estão em cena. Como na sequência (figura 51) em que Thiago vive o luto pela morte do irmão.

Diz-nos Stam que o som cinematográfico “é altamente codificado, construído e cercado de restrições, sendo o produto de uma infinidade de protocolos e proibições” (STAM, 2010, p.241). Nuances importantes, que nesta tese não pretendemos explorar, pois focamos na percepção da presença do silêncio. Sentido pelo qual nos interessa a experiência. O filme exige do espectador um silenciamento cada vez maior, para perceber a compreensão da riqueza literária e fílmica atuantes. Silenciamento que proporciona desdobramentos, de modo que, a cada assistir, surge outra história — um texto desdobrado em muitas vozes. Essencialmente, Guimarães Rosa e Sandra Kogut são contadores de histórias. Cada um a seu modo realiza um contar único, gerando por mídias diversas, atualizações na voz de cada narrador.

Retomando Piglia (2001), para quem o ato de narrar beira às artes divinatórias, Rosa, com sua incomparável capacidade narrativa, assume o lugar de porta-voz da voz poética nacional e nos leva a experiências enigmáticas. Valendo-se das falas de seus personagens (repletas de pausas e de silêncios), retoma fórmulas utilizadas nas narrativas orais; com isso, imprime seu ritmo particular e encanta o leitor, o que colabora para que a imaginação vá muito além do que está escrito. Como destaca Busatto (2013), o ritmo, ao conter o silêncio, pode ser usado como condição para encantar. Enquanto vivência, “abre lacunas

⁸⁰ “Som não Diegético: sonoridades subjectivas; [...] voz de narração, música de fundo ou efeitos sonoros especiais”; “som diegético: sonoridades objectivas; todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão [...]). Classificação de Claudia Gorbman, citada no artigo de Álvaro Barbosa, disponível em http://www.abarbosa.Org/docs/som_paraficcao.pdf. Acesso em: 06 nov 2018.

para que o ouvinte complemente a história, a partir de sua própria história [...]. Nessas horas que se deve deixar o silêncio falar, pleno de significados” (BUSATTO, 2013, p.74).

Figura 31. Thiago e Felipe: conversas antes de dormir (MUTUM, 2007).

Na cena em que os meninos conversam à luz da vela (figura 33), nota-se que os diálogos, entrecortados por períodos de silêncio, assumem significação mais intensa. Eles falam do cotidiano, contudo abordam temas mais sérios. Um exemplo é a cena em que Felipe (que está prestes a morrer) questiona o irmão se ele tem medo da morte. Thiago responde: *“Eu tenho, mas só se for sozinho, todo mundo junto, tenho não”* (MUTUM, 2007, 00:14:54). São diálogos que retratam a construção da afetividade entre eles.

Figuras 32 e 33. Os irmãos cultivam laços de amizade (MUTUM, 2007).

Em várias passagens, os meninos, antes de dormir, aproveitam a privacidade do quarto para lidar com os assuntos do mundo que os circunda e das experiências vividas. Comenta Thiago: *“se o pai tivesse com raiva da gente, será que ia mandar a gente embora no escuro, debaixo da chuva, a gente sem saber pra onde ir?”*. Felipe responde: *“Ai, Thiago, vámo dormir. Senão você vai acabar sonhando pesadelo”*. Thiago fica pensativo, mas quer conversar e pergunta: *“Felipe, a gente vai ficar junto até a gente crescer?”*. O irmão não

responde, pois já tinha adormecido (MUTUM, 2007, 00:16:33 à 00:16:44).

No conto, o trecho revela sensibilidade.

O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutúm. Mas não era toda vez: tinha dia de se ter medo, ocasião, assim como tinha dia de mão de tristeza, dia de sair tudo errado mesmo, - que esses a gente tinha de atravessar, varar da outra banda (ROSA, 2001, p.92).

Poeticamente, Rosa e Kogut abordam o medo de adormecer das crianças, momento em que estão entregues aos devaneios e às fantasias e no qual se deparam com a experiência de seu próprio silêncio.

O menino observa o transcorrer dos dias no Mutum. Por meio da prática do silêncio, Thiago parece fundir-se com a paisagem do lugar (MUTUM, 2007, 00:13:44).

Figura 34. Thiago observa o lugar (MUTUM, 2007).

Em muitos momentos, Thiago escolhe ficar em silêncio. Analisando o fato, Marques cita o episódio em que o menino pergunta para Rosa como fazer para distinguir entre o que é certo, é o que é errado.

Thiago se afasta da brincadeira para poder pensar. O seu universo interior, que em outros filmes poderia ser reforçado por uma melodia não diegética, aqui se fortalece pelo silêncio que ele se impõe – deitado, pensando, em silêncio, não sabe como agir, os irmãos ao longe. Thiago, como Miguilim, não pode contar com as “pessoas grandes” nem com os irmãos (MARQUES, 2013, p.158).

Tanto no literário, como no fílmico, existe um jogo entre diálogos e silêncios que reiteram a relevância das trocas para a construção das relações humanas. Em ambas as produções, Miguilim é um garoto questionador e busca no irmão respostas para suas indagações:

“Você quer me ver eu crescer, Dito? Eu viver, toda a vida, ficar grande?” “- Demais. A gente brincar muito, tempos e tempos, de em diante crescer, trabalhar, todos, comprar uma fazenda muito grande, estivada de gados e cavalos, pra nós dois!” a alegria do Dito em outras ocasiões valia, valia, feito rebrilho de ouro (ROSA, 2001, p.74).

No livro, trechos como este reiteram o vínculo afetivo entre os dois irmãos. “Era capaz

de brincar com o Dito a vida inteira, o Ditinho era a melhor pessoa, de repente, sempre sem desassossego. O Dito como que ajudava” (ROSA, 2001, p.65). Mas, além da amizade, cresce também uma admiração entre os meninos, a ponto de Miguilim-Thiago acreditar que o irmão possui habilidades especiais, sendo mais esperto e mais capaz que ele. Fato que, ao invés de gerar desavença, estabelece um vínculo de dependência e de confiança inabaláveis:

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade (ROSA, 2001, p.98)

Thiago-Miguilim, mesmo inseguro com as coisas do mundo, é criativo e desenvolve outro talento: o de contador de “estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma deixavam que ele morasse...[...] Essas estórias pegavam [...]” (ROSA, 2001, p.104).

Por meio de Miguilim, contador de histórias, Guimarães Rosa personifica o narrador rosiano, além de resgatar o poder do contar dos viventes sertanejos que ainda sonham. Ao comentar a atuação do narrador, Alfredo Bosi menciona sua artimanha: “narrador cujo olho perspicaz nada perde, não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema” (BOSI, 1988, p.22). Contando com a intervenção do destino ou do acaso, os personagens de Rosa, mesmo em desgraça, acabam por salvar-se:

Apesar disso, os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade. [...] a ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer (BOSI, 1988, pp.22-23).

O narrador rosiano incorpora o perfil do sertanejo que, apesar da vida dura, guarda a esperança de dias melhores, de uma vida mais digna. Bosi comenta que “o narrador mineiro se compraz em habitar o momento exato em que a privação se satisfaz e as portas do Céu se entreabrem para o pobre, o doente, o bicho, o louco”:

O contador de histórias quer estar junto com a mente do sertanejo na hora mesma em que a felicidade ganha um rosto. Ousaria dizer que é nesse tempo vivo, nessa passagem tão desejada que se constitui o foco narrativo de suas histórias (BOSI, 1988, p.30).

Pensando “nessa hora mesma em que a felicidade ganha um rosto”, as imagens de Miguilim nas poucas alegrias de seu cotidiano nos vem à cabeça: as brincadeiras com o irmão, o convívio com a cachorra Rebecca, e (o ápice) quando ganha óculos. Nesta ocasião, abre um sorriso largo e, pela primeira vez, vê o Mutum, sua mãe, os irmãos e os arredores de sua casa. Calqui (2016) enxerga na atuação de Miguilim uma forma do garoto administrar

suas dores e de lidar com a experiência. “Encerrado no fechado Mutum (metaforizado pelo palíndromo do próprio nome), fabular surge como a única alternativa possível para o jovem Miguilim” (2016, p.93).

Sensível aos dramas humanos, *Mutum* retrata a amizade e o amor entre pessoas e animais. No filme, Thiago vive bons momentos com Rebeca, que todas as noites divide o quarto com ele e o irmão. No conto *Manuelzão e Miguilim*, Rebecca tem outro nome: é a Cuca (ou Pingo-de-Ouro), por quem o menino tem especial apreço.

Figura 35. Thiago e seu animal de estimação (MUTUM,2007).

Companheira inseparável de Thiago, Rebecca é tratada com carinho pelo menino. Como exemplo, podemos destacar o banho improvisado na bacia (MUTUM,2007,00:18:53). No livro, existem passagens delicadas, nas quais Miguilim se irmana à cachorra Cuca (Pingo-de-Ouro), evidenciando aspectos de uma identificação fomentada na igualdade de condições em que vivem. Bosi, ao analisar *Vidas Secas* e a relação do menino mais velho com a cachorra Baleia, denuncia: “no âmago da condição humilhada e ofendida, os que partilham transmutam em fantasia compensadora as carências do cotidiano”:

Entre ele e Baleia firma-se um acordo tácito e carinhoso que, no calor do corpo, o redime da secura fria onde fora parar a sua conversa com a mãe. Afagando a cachorra, o menino liberta a alma da angústia que a sufoca e deixa-a voar, mais uma vez, para aquele paraíso de seres mutantes que se abrigam na montanha longínqua. Então, o céu existe, de novo (BOSI, 1988, p.19).

Situação análoga vemos em *Mutum*: quando Thiago contracenava com Rebecca, o céu parece existir de novo, tamanha é a felicidade quando dividem o quarto ou brincam no quintal. Por toda parte, onde está Thiago, está Rebeca; eles se tornam inseparáveis. Até o dia em que o pai, aproveitando a ausência do menino, dá um sumiço no animal. Ao destacar a relação entre o garoto e a cachorra vivida no conto, Calqui (2016) frisa a construção do relacionamento firmada na identificação, diante do desespero que os une.

A relação com o animal traz pistas sobre o perfil do garoto: o pacto entre eles é silencioso, construído graças à identificação e o sentimento de desespero de ambos.

É sensível sua empatia com a cachorra, doente e já quase cega. Pingo-de-Ouro aparece nos momentos em que ele está escondido (CALQUI, 2016, p.47).

Com a simplicidade de menino do campo, identificado com aquele ser, Miguilim percebe que os animais merecem respeito e bons tratos. *“O tatu come raízes...” Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atôa, de matar tatú e os outros bichinhos desvalidos*” (ROSA, 2001, p.72).

Mais nem queriam – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro. Aí, ele grande, os outros podiam mudar, para ser bons – mas, sempre, um dia eles tinham gostado de matar o tatú com judiação, e aprontado castigo, essas coisas todas, e mandado embora a Cuca Pingo-de-Ouro, para lugar onde ela não ia reconhecer ninguém e já estava quase ceguinha (ROSA, 2001, p.72).

No conto, o pai determina a ida do menino à roça.

Pai disse: - “Miguilim carece de render exercício labutando, amanhã ele leva almoço meu na roçinha.” Miguilim gostou disso, por demais: Pai estava achando que ele tinha préstimo para ajudar, Pai tinha falado com ele sem ser ralhando. A alegria de Miguilim era a sú (ROSA, 2001, p.79).

Figura 36. O pai e Thiago na roça (MUTUM, 2007).

Thiago-Miguilim⁸¹ é uma criança desamparada que anseia ser útil, aceito e, principalmente, amado pela figura paterna. Motivo pelo qual fica bem satisfeito com o convite de levar o almoço para o pai. Assim, conforme determinado pelo pai, nos dias que seguiram Thiago fica incumbido da tarefa. Em uma dessas idas à roça, o menino tenta entabular uma conversa com seu pai, mostrando-se disponível e interessado em ajudá-lo nos trabalhos (MUTUM, 2007, 00:20:15). No conto, o menino diz: *“pai, quando o senhor achar que eu posso, eu venho também, ajudar o senhor capinar roça...Pai não respondia nada. Miguilim tinha medo ter falado bobagem, faltando ao respeito”* (ROSA, 2001, p.82).

⁸¹ Decidimos usar como padrão “Thiago-Miguilim” e “Dito-Felipe” quando analisamos momentos em que os universos dos meninos do conto e da adaptação parecem fundidos em um só.

Figura 37. O menino observa a teia de aranha (MUTUM, 2007).

No caminho de volta para casa, Thiago experiencia sua solidão, para, e dedica um bom tempo a observar uma teia de aranha (MUTUM, 2007, 00:21:18). No conto, da mesma forma, encontramos passagens em que ele busca ficar sozinho para pensar melhor:

Tinha mentido, de propósito. Era o único jeito de sozinho poder ficar, depressa, precisava. Podiam rir, de que rissem não se importava. Mesmo agora ali estava ele ali, atrás das árvores, com as calças soltadas, acocorado, fingindo. Ah, mas livre de todos; e pensava, ah, pensava! (ROSA, 2001, p.65).

Nesses recortes, identificamos e reconhecemos a presença do silêncio enquanto experiência criadora de possibilidades de novos entendimentos dos fatos e de acesso às emoções.⁸² Adiante, outro exemplo:

De em dia, Miguilim mesmo tinha escasseado o gosto de se esconder, de se apartar às vezes da companhia dos outros, conforme tanto de primeiro ele apreciava. Mas, agora, de repente achava que, se sozinho, então – por certo encoberto modo – aí era que ele era mais sabido de todos, mais enxergado e medido (ROSA, 2001, p.71).

Este “*se sozinho, então...*” parece nos dizer que o estar em silêncio do menino o deixava “*mais sabido de todos, mais enxergado e medido*”; em linguagem simples, mais esperto que todos os outros meninos do lugar.

Em *Mutum*, o silêncio adquire significações interessantes; inclusive o sentido de “segredo”. Em certo momento, o tio Terêz, que estava escondido na mata, surpreende Thiago com sua presença e pede que o menino entregue um bilhete para sua mãe. Então, por meio do bilhete, Miguilim toma conhecimento do amor proibido entre sua mãe e seu tio.

⁸²Artigo comenta como o silêncio é indispensável para a regeneração do cérebro. <https://amenteemaravilhosa.com.br/silencio-indispensavel-regenerar-cerebro>. Acesso em: 26 out 2017.

Figura 38. O dilema do bilhete (MUTUM, 2007).

Em ambas as produções, o encontro com o tio e a entrega do bilhete marca o início de um dilema para Thiago, com uma tensão que fica evidente (MUTUM, 2007, 00:22:39). Destacamos um trecho da conversa entre eles:

[...] e Tio Terêz pegou o queixo de Miguilim, endireitando a cara dele para se olharem. – “Você vai, Miguilim, você leva, entrega isto aqui à Mãe, bem escondido, você agarante?! Diz que ela pode dar a resposta a você, que mais amanhã estou aqui, te espero...” Miguilim nem paz, nem pôde, perguntou nada, nem teve tempo, Tio Terêz foi falando e exaparecendo nas árvores. Miguilim sumiu o bilhete na algibeira, saiu quase corre-corre [...] (ROSA, 2001, p.83).

Thiago-Miguilim sofre o conflito de carregar o bilhete. Fica dividido, pois independentemente de sua decisão, estaria traindo alguém: ou a confiança de seu pai, ou a de seu tio.

Mas não podia contar nada a ninguém, nem ao Dito, para Tio Terêz tinha jurado. Nem ao Dito! Custava não ter o poder de dizer, chega desnorteava, até a cabeça da gente doía. Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava correto. [...] Não falava. Rasgava o bilhete, jogava os pedacinhos dentro do rego, rasgava miúdo. E Tio Terêz? (ROSA, 2001, p.84).

“*Não falava*”, o segredo que obrigava Thiago-Miguilim a permanecer em silêncio assume a conotação de confiança, o compromisso de ter feito um juramento que “*custava não ter o poder de dizer*”, mas também o não dizer, simbolizava poder.

Miguilim forcejava, não queria, mas a ideia da gente não tinha fecho. Aquilo, aquilo. Pensamentos todos desciam por ali a baixo. Então, ele não queria, não ia pensar – mas então carecia de torar volta: prestar muita atenção só nas outras coisas todas acontecendo, no que mais fosse bonito, e tudo tinha de ser bonito, para ele não pensar – então as horas daquele dia ficavam sendo o dia mais comprido de todos... (ROSA, 2001, p.88).

Para ocultar o pedaço de papel, dorme de calças e inventa uma história para Felipe. “Dito? Não tiro a calça hoje, pois porque foi uma promessa que eu fiz...” ‘Uê, Miguilim...’ Ele não acreditava? ‘Miguilim? Foi para as almas-do-purgatório que você fez?’ (ROSA, 2001, p.92). O garoto se vê dividido entre falar e calar. “Ah, aí Miguilim nunca pensou que ia penar

tanto, por não dizer, cão de que tinha de ficar calado!” (ROSA, 2001, p.98). O amor secreto entre tio Terêz e sua mãe o faz sofrer a ponto de, no reencontro com o tio, desabar em um choro reprimido.

Figuras 39 e 40. Thiago chora ao reencontrar o tio (MUTUM, 2007).

Thiago sofre por não ter atendido ao pedido do tio. Afinal, não teve coragem de pôr fim ao casamento dos pais. A angústia do menino é tamanha que ele devolve o papel todo amassado, como a denunciar as aterradoras horas em que o teve em seu poder (MUTUM, 2007, 00:31:33 à 00:31:37).

Figura 41. A família reunida no quintal (MUTUM, 2007).

Mas nem tudo são dramas e rudezas no sertão. Em rara cena, ao entardecer, a família se reúne no quintal para conversar e narrar os acontecimentos do dia. O pai conta as travessuras de Thiago que na mata se assusta com ruídos estranhos e se põe a correr, momentos divertidos em que todos riem e se divertem (MUTUM, 2007, 00:32:14). O clima de descontração toma conta do lugar, as crianças brincam com o papagaio, tentando ensiná-lo a repetir o nome de Felipe. O *Mutum* também é um lugar de diversão (MUTUM, 2007, 00:33:39).

Figura 42. Os irmãos e o papagaio (MUTUM, 2007).

Tanto o conto como o filme abordam a importância das trocas humanas, principalmente a cumplicidade crescente entre Thiago-Miguilim e sua mãe. Durante um passeio pela noite de lua cheia, “sem Pai e vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos”, o garoto revela à mãe o desejo de conhecer o mar. E pergunta: “‘Mãe, que é que é o mar, Mãe’?”. A mãe tenta definir o que também é desconhecido para ela: “mar era longe, muito longe dali, espécie duma lagoa enorme, um mundo d’água sem fim, Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava – ‘Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade? Miguilim parava’” (ROSA, 2001, p.91). Ele parava, ou melhor, silenciava... Quantas imagens poderiam estar contidas na concepção daquele menino: “mar é o que a gente tem saudade?”. Palavras não expressam a singularidade da simbologia das águas profundas do oceano, com um sentimento também sem fim, apenas o silêncio de Miguilim parece captar as significações sublimes contidas no mar-saudade de Guimarães Rosa. Outro personagem que também parece impactada pelo momento é a cozinheira Rosa que “cantava, silêncio de cantigas” (2001, p.105).

Porém, a vida no Mutum tem suas violências, e Thiago também sofre ações que lhe causam danos físicos e psicológicos. A violência chega pelas mãos do próprio pai. Um dos exemplos mais claros de agressão psicológica é o fim que o pai dá em Rebecca, a cadela. Quando o menino pergunta por Rebecca, seu pai responde: “Cachorra safada só fazia comer!”.

Figura 43. Thiago sofre pelo sumiço de Rebeca (MUTUM, 2007).

O episódio do sumiço de Rebecca é marcante para Thiago, que sofre e chora muito pela perda. Inconsolável, busca em Felipe alento para sua dor, e o irmão diz: “fica assim não, Thiago, quem sabe é até pecado chorar por causa de cachorro, eu ouvi muita estória que cachorro dado volta pra casa” (MUTUM, 2007,00:37:24). No conto, a passagem é narrada da seguinte forma: “[...] o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxavam amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes” (ROSA, 2001, p.34). Analisando essa passagem, é possível dizer que esse conto é o conto das perdas, como bem observa Calqui (2016).

Assim, fica claro que, em muitas situações, tanto no filme como no conto, o garoto enfrenta as agressões verbais e físicas geradas por seu pai — e o faz com e em silêncio.

No conto, o irmão se chama Dito; na adaptação, Felipe. O personagem é caracterizado como um menino astuto, que frequentemente conforta Thiago-Miguilim com argumentos.

O Dito era menor mais sabia a sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava, muito, de Miguilim. Quando foi a estória da Cuca, o Dito um dia perguntou: - “Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?...” O Dito queria que ele não chorasse mais por Pingo-de-Ouro, porque sempre que ele chorava o Dito também pegava vontade de chorar junto (ROSA,2001, p.35).

O temperamento de Felipe-Dito fica aparece em muitos trechos da estória. “O Dito não brigava de verdade com ninguém, toda vez de brigar ele economizava. Miguilim sempre queria não brigar, mas brigava, derradeiramente, com todos. Tomara a gente se, feito o Dito: capaz com todos horários das pessoas...” (ROSA,2001, p.91).

Nos dois textos, Felipe-Dito sofre um acidente durante a tentativa de capturar o mico-estrela, acontecimento fatídico para o seu destino.

Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé: na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia de outra banda (ROSA,2001, p.112).

No conto, em decorrência do acidente sofrido por Dito, para entreter as crianças (principalmente o menino que estava de cama), Rosa inventa uma cantiga enquanto estoura pipoca:

[...] a Rosa batia na tampa da caçarola com uma colher de ferro e pedia a todos para gritarem bastante, e a Rosa mesma gritava os nomes de toda pessoa que fosse linguaruda: - “Pipoca, estrala na boca de Siã Tonha do Tião! Estrala na boca de dona Jinuana, da Rita Papuxa!... (ROSA, 2001, p.116).

Figura 44. Rosa e sua cantiga para distrair as crianças (MUTUM, 2007).

No filme, Rosa também demonstra carinho com as crianças; após o acidente, ela canta para entretê-las e, por alguns instantes, animadas pela cantiga, elas se esquecem do estado de Felipe (MUTUM, 2007, 00:40:03). Mas o agravamento do estado de saúde do menino abate os ânimos da família que, desprovida de recursos, vê o sofrimento do menino enfermo. Ele se queixa de dores intensas pelo corpo e piora a cada dia.

Figura 45. Felipe adoece (MUTUM, 2007).

A situação de Felipe inspira cuidados. Thiago e a mãe tentam consolar o menino, que chora de dor (MUTUM, 2007, 00:41:41). O pai manda Luisaltino trazer o médico da cidade. Thiago-Miguilim sofre com o estado de Felipe e inventa estórias para distrair o irmão: *“Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha*

sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior” (ROSA, 2001, p.115). Com o passar dos dias, o quadro de Felipe-Dito só piorava: *“foi aquela confusão de todos, quem não rezava chorava, todo mundo queria ajudar*” (ROSA,2001, p.117).

Figura 46. Thiago se preocupa com o estado de Felipe (MUTUM, 2007).

Thiago, preocupado, permanece todo o tempo ao lado do irmão. Sem manifestar melhoras, e pressentindo a própria morte, Felipe pergunta a Thiago se vai encontrar Rebecca. Thiago responde: *“aonde, no céu, no céu!!”*, (MUTUM,2007,00:47:40). No conto, Dito consola o irmão: *“chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...”* E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria [...]” (ROSA,2001, pp.118-119).

Figura 47. Rosa conforta Thiago (MUTUM,2007).

Thiago, desesperado, busca apoio em Rosa, e pergunta se Felipe vai morrer. Ela fica sem palavras e o conforta com um abraço. Em sua inocência, Thiago implora para que ela não deixe o irmão morrer (MUTUM,2007,00:48:34).

No livro, as passagens que antecedem a morte de Dito são descritas com o primor e a delicadeza de quem já viu a morte repetidas vezes, mas que permanece sensível à impactante experiência, até o momento derradeiro:

[...] no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava, mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: - “Miguilim, o Ditinho morreu...” (ROSA, 2001, p.121).

Na adaptação, a morte fica subtendida. A cena que induz ao falecimento de Felipe é sua avó recolhendo o colchão e a roupa de cama. De forma prática, a mulher lida com a perda do neto, recolhendo tudo; até que senta na beira na cama e desaba num choro sentido, e passa as mãos sobre os olhos, como quem não quer acreditar naquilo que os olhos veem.

Figura 48. Avó sente a morte do neto (MUTUM, 2007).

Episódio em que a avó expressa o seu pesar diante da morte do neto. Senta, cobre o rosto com as mãos e desaba em um choro sentido, todo o corpo a transmitir a impotência diante da irreversível situação (MUTUM, 2007, 00:50:37). Nessa cena, a linguagem corporal da personagem nos faz perceber a potência e importância do binômio ritmo e tempo. Cineastas como Tarkovski (1998) explicam que o ritmo-tempo oferece, no decorrer dos planos fílmicos, a duração e a intensidade pretendida pelo diretor, de modo que se consiga atingir a emoção daquele que assiste.

No plano literário, a escrita rosjana cria imagens tão reais que nos fazem sentir aquele momento difícil, inesquecível, em que os olhos ficam pequenos para tantas lágrimas e tanta dor. A presença silenciosa e aterradora da morte se instala. A sensação nos invade. E passamos a viver, com Miguilim, a irreversível experiência:

O Dito, morto, era a mesma coisa que quando vivo, Miguilim pegou na mãozinha morta dele. Soluçava de engasgar, sentia as lágrimas quentes, maiores do que os olhos. Vovó Izidra o puxou, trouxe para fora do quarto. Miguilim sentou no chão, chorava, não queria esbarrar de chorar, nem podia. – “Dito! Dito!...” (ROSA, 2001, p.120).

Silêncio, só o silêncio, mas não o vazio. Orlandi (2007) comenta que o silêncio “nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*” (2007, p.68). Ela destaca que está a tratar dos sentidos do silêncio como história que constitui o humano.

Com esse referencial marcado, a solidão que Thiago expressa no silêncio do luto⁸³ torna seu mundo vazio, mas também o expande em significação — através das emoções perpassadas pelos sentidos.

Freud⁸⁴, ao falar da experiência, explica que, com a perda do ente amado, o mundo torna-se pobre e vazio. No entanto, o autor amplia o conceito de luto, ao lembrar que o processo pode desencadear-se a partir de perdas significativas, sejam elas causadas por mortes ou não. Silêncio, que desespera, que reconforta, restaura e proporciona tempos de refazimento.

Figura 49. Thiago enlutado (MUTUM, 2007).

Depois da morte de Felipe, Thiago vagueia pelo *Mutum*. Seus dias passam a ser mais compridos, solitários e silenciosos. Sozinho, senta-se à mesa, com a cabeça recostada, se isola e se afasta de todos (MUTUM, 2007, 00:50:51). Pode-se fazer uma aproximação com Gavino, protagonista em *Padre, padrone* (objeto de capítulo anterior). Ao chegar ao Exército, Gavino sente-se inadequado ao grupo social, pois não possui linguagem suficiente para a comunicação com os colegas. Perde seu espaço e, isolado, passa a viver o sentimento de luto, já que, em contato com o mundo exterior, não consegue relacionar-se: perde o seu ideal de vida.

⁸³ É impossível *viver* o luto, pois, enquanto período de obscuridades e recolhimentos, ele é contrário à vida, que é movimento. Assim, acreditamos que o mais pertinente seria dizer que *atravessamos* o luto. Entendimento da autora.

⁸⁴ Para aprofundamentos, convém ler *Luto e Melancolia*, de Sigmund Freud.

Por motivações diferentes, Gavino e Thiago se isolam e silenciam suas dores.

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom – enquanto estava chorando, apreciava que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos (ROSA, 2001, p.122).

A lembrança da morte do irmão faz Thiago mergulhar mais fundo na dor da ausência: “*todos os dias, eram dias de doer*”. Freud (2006) nomeia esse estágio como “luto profundo”, no qual a perda do ente querido atinge tamanha intensidade que só importam os pensamentos ligados a ele.

O luto profundo, isto é, a reação à perda de uma pessoa amada, apresenta o mesmo estado de ânimo doloroso e a mesma perda do interesse pelo mundo exterior, salvo por tudo aquilo que relembra o falecido. Também encontramos no luto a mesma perda da capacidade de escolher qualquer novo objeto de amor – escolha que significaria substituir o objeto do luto – e um desinteresse por qualquer tipo de atividade que não esteja relacionado com a lembrança do falecido (FREUD, 2006, p.104).

De forma lírica, Carrascoza (2014) lembra que a saída para o restabelecimento é o esquecimento diário. Contudo, Thiago não conseguia controlar o pensamento:

– nunca sabemos aonde vão dar as nossas sinapses e quando nos levarão, de novo, aos amores soterrados, mas, por sorte, Bia, não nos lembremos de nossos mortos todos os dias, não suportamos senão raramente esse milagre ao contrário, esse ver, outra vez, o lampejo do que antes foi um fulgor, não o eterno retorno, mas a eterna partida, e cada um sempre a seu tempo, as inevitáveis despedidas, []⁸⁵ eu não conheço a lâmina da morte, só a ferida dos outros que ela produz em mim, o pai, a mãe,[...] (CARRASCOZA, 2014, p.102).

Mutum é marcado por cenas delicadas, como a de Thiago e sua mãe ao observarem as nuvens no céu, momento de intensa troca afetiva. Com a perda do irmão, ele fica ainda mais introspectivo e apegado a ela, como notamos na figura 52. Olhando para o céu, filho e mãe buscam retomar a capacidade de sonhar (MUTUM,2007,00:51:31).

⁸⁵ Imagem nos Anexos.

Figura 50. Thiago e a mãe (MUTUM, 2007).

Os dias se tornam mais longos, e Thiago vivencia o esvaziamento de seu mundo, em que tudo perde o sentido. Não brinca mais, nem com seus outros irmãos. No conto, o luto de Miguilim é assim resumido: “*Tudo era bobagem, o que acontecia e o que não acontecia, assim como o Dito tinha morrido, tudo de repente se acabava em nada. [...] estirava uma raiva quieta de todos*” (ROSA, 2001, p.126).

A raiva do personagem é natural. Diante da morte tão bem escrita e descrita por Lobo Antunes, na crônica *Esta noite não estou para ninguém*, os dias incorporam a tragicidade dos momentos funestos. A derrota diante da morte, da hora secular inevitável aos mortais, é assim descrita pelo autor: “*que hora tão improvável*” gera desesperança e descontentamento. Perdemos entes queridos, amigos insubstituíveis de quatro patas⁸⁶ e a vida vai se esvaziando num sem fim de dias. “*Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer*” (ROSA, 2001, p.122). Tempos de doer, até o derradeiro dia, de nosso próprio fim. Só mesmo Guimarães Rosa para tornar poética essa dor e esse sofrimento, essa mágoa que não sara. Dor incurável, porque dela não se esquece, sempre um detalhe a relembrar. Como descreve o narrador de Antunes em suas memórias sobre a partida de sua avó, “*mas o vento trazia da serra o cheiro das mimosas, de tal forma que muito depois de estar de novo em Lisboa continuava a senti-lo*” (ANTUNES, 2002, p.130).

Durante este percurso, vivenciamos irrecuperáveis perdas, que nos fizeram perceber que a morte integra com sua forte significação, o rol de afazeres humanos, sentido pelo qual compõe o imaginário. Ruiz entende o imaginário como aquela sombra que “transita na afirmação paradoxal da aparência e da realidade, da ausência e da presença. Afirma a um

⁸⁶ Em 2012, deparamos com ele na USP, quando fomos buscar o diploma do mestrado. Ele acompanhou o Odie, nosso outro amigo canino, e insistiu para entrar no carro. Daí seu nome: Mestre. Surgia naquele dia uma grande amizade. Sua estada conosco durou 6 anos. Infelizmente, em novembro de 2017, foi diagnosticado com câncer no pâncreas, doença que em 15 dias pôs fim em sua existência. Imagem nos Anexos.

tempo o sombrio e o assombro da vida” (RUIZ, 2003, p.81). Dos dias bons e dos longos dias. E reavemos a imagem do guarda-chuva, como uma metáfora que compõe em um caleidoscópio de imagens e de sensações, o arcabouço atemporal de referências agregadas pelas experiências do/pelo caminho.

O filme *Mutum* é pontuado por alusões ao âmbito da criança, por duas vezes uma cena mostra o olhar dos meninos para as nuvens — curiosamente um de nossos passatempos preferidos por volta dos 7, 8 anos — reflexões e inferências de momentos passados, mas que conservam sua força no imaginário da infância⁸⁷. Aliás, *Mutum* dialoga com o universo infantil ao falar de medos, de amizade, do amor pelos animais, das inevitáveis perdas e de afetividade. Elementos que, por intermédio da relação com os adultos, colaboram para a formação do caráter do indivíduo.

Figura 51. Pai se sente perdido com a morte de Felipe (MUTUM, 2007).

Após a morte de Felipe, toda a família emudece e os dias transcorrem no Mutum. Nota-se, principalmente no pai e na irmã mais velha, um descontentamento crescente (figura 53). Eles estão sem esperança de verem dias melhores (MUTUM, 2007,00:53:05).

⁸⁷ Curta-metragem *A Invenção da Infância*, disponível em: <https://youtu.be/wE1TGGuDFG4>. Acesso em: 31 out 2017.

Figura 52. Pai bate em Thiago (MUTUM, 2007).

Desnortado com a morte de Felipe, o pai intensifica a rispidez e a violência contra Thiago. Um exemplo é a cena (destacada na figura 54) em que o menino, por ter deixado cair o prato com comida, é agredido e ofendido pelo pai: *“fica derrubando tudo, frouxo”*. A mãe intervém dizendo que Thiago tem sentimentos. Ao que o pai retruca: *“fica pensando que é diferente dos outros, que é diferente da gente, despreza a gente!”* (MUTUM, 2007, 00:53:20).

Depois do ocorrido, o pai o coloca para trabalhar na roça.

Figura 53. Trabalho pesado na roça (MUTUM, 2007).

Sob o sol forte, e apesar de pequeno, enfrenta o trabalho braçal juntamente com os homens adultos (MUTUM, 2007, 00:54:37). Mas nem mesmo as exaustivas tarefas agrícolas faziam Thiago esquecer Felipe. No filme, o menino chega da roça e se isola ainda mais. No conto, o relato da lembrança: *“No Dito, pensava sempre. Mas, mesmo quando não estava pensando conseguido, dentro dele parava uma tristeza: tristeza calada, completa, comum das coisas quando as pessoas foram embora”* (ROSA, 2001, p.129). *“Uma tristeza calada, completa”*, um silêncio que se instala, como um companheiro inseparável, preenhe de

significados. Orlandi afirma que, no silêncio, residem elementos cruciais para o ser humano: “quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação, etc” (2007, p.35).

O sertão molda os homens, encaminha e desencaminha. Após enterrar o irmão, e em busca de uma nova significação para sua vida, Thiago segue para a roça para trabalhar e viver como seu pai.

Figura 54. O dia a dia na lavoura (MUTUM, 2007).

Cena em que o detalhe das mãos na mesma posição pode simbolizar uma igual postura diante da vida (figura 56). Os membros soltos, entregues, remetem ao determinismo de uma existência imutável; as mãos, importantes membros para a evolução da espécie, no sertanejo parecem estar vencidas — não servem para transformar a realidade, para empunhar o destino.

Da mesma maneira, a identificação e a afetividade entre pai e filho são marcadas na fala. É a única vez que o pai de Thiago o chama de filho. (MUTUM, 2007, 01:00:18). Nessa tomada, é o pai quem tenta dialogar com o garoto; só que, desta vez, é Thiago quem nada responde. No conto, a cena é descrita da seguinte forma: “*Miguilim não sabia responder, não achou jeito, cabeça dele não dava para esses assuntos. Pai fechou a cara. Depois Pai disse: - ‘Vigia Miguilim: ali!’ Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo*” (ROSA, 2001, p.130). Ao chegar em casa, o pai comenta com a mãe que Thiago não prestava e que melhor teria sido se tivesse morrido no lugar do irmão.

A morte de Felipe expõe a fragilidade de toda a família, e é o pai quem demonstra maior desequilíbrio emocional. Em *Mutum*, o personagem desabafa: “*Deus está fechando todas as minhas portas, não tá deixando nem olhar pra frente*”. O pai sente-se derrotado, vencido pela vida (MUTUM, 2007, 01:03:09).

Figura 55. O pai sem esperanças (MUTUM, 2007).

O pai passa a viver taciturno, sem esperanças. Os dias da família perderam a alegria, cada um a viver o luto pela morte do ente querido. Thiago mergulha em seu mundo e no luto pela morte do irmão. Todos se recolheram, o silêncio a imperar pela casa, como um recurso para atravessar a dor do período.

Figura 56. Thiago e sua solidão (MUTUM, 2007).

Acabaram-se as brincadeiras, as alegrias, agora o companheiro das horas de Thiago é o silêncio (MUTUM, 2007, 01:03:25).

Contudo, o pai, apesar de triste, continua rude. No conto, existem passagens que comprovam seu comportamento agressivo. Em certo ponto, o narrador explica que a agressão não veio do fato de o pai ter batido em Miguilim: *“O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava. Todo o mundo calado. Miguilim não arredou do lugar”* (ROSA, 2001, p.139).

Figura 57. O pai destrói objetos de Thiago (MUTUM, 2007).

Pai quebra as gaiolas do filho, em uma nova agressão contra o menino (MUTUM, 2007, 01:05:10). Na sequência, Thiago (desgostoso) arrebenta o que restou de seus brinquedos. Até seu caminhãozinho ele esmaga: *“Então, Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d’água — sentou o pé, rebentou. [...] — e jogou tudo fora, no terreiro. E então foi para o paiol. Queria ter mais raiva”* (ROSA, 2001, p.140).

Figura 58. Thiago quebra seu caminhão de brinquedo (MUTUM, 2007).

Com raiva, Thiago pisoteia seu caminhãozinho: gestos que denotam o drástico rompimento com a sua infância. Trata-se de uma decisão irreversível (MUTUM, 2007, 01:06:09). O episódio torna insustentável o convívio entre ele e o pai, a ponto de a mãe recomendar que Thiago vá embora, viver no vilarejo. O menino parte e encara a vida de vaqueiro.

Figura 59. O menino-vaqueiro (MUTUM, 2007).

Agora, a rotina de Thiago é cavalgar pelos campos, como um típico menino-vaqueiro (MUTUM, 2007, 01:08:04). No convívio com os adultos, quase não fala, pois ainda é pequeno e não tem estórias para contar. Apenas observa o dia a dia dos homens e, calado, ouve os contos, os feitos.

Nesse meio tempo, a agressividade do pai aumenta. Por fim, ele fica descontrolado e mata o seu companheiro de trabalho, Luisaltino. No filme, para escapar do crime, o pai abandona a família e foge; após o trágico episódio, a mãe pede que o tio vá buscar Thiago. No livro, o pai assassina Luisaltino e depois comete suicídio: *“foi achado morto no meio do cerrado, se enforcou com um cipó, ficou pendurado numa moita grande miroró...”* (ROSA, 2001, p.145).

Thiago volta para o Mutum e reassume o convívio familiar. Diante da ausência do pai, ganha autonomia e responsabilidades, passando a executar tarefas diárias para o bem-estar de todos.

Então, um desconhecido (que depois saberemos tratar-se de um médico) aparece na casa e, ao perguntar para Thiago sobre as distâncias da região, percebe que ele não enxerga bem. O médico pergunta para a mãe se o garoto sofria com dores de cabeça. Ela responde que sim. Informação que reforça as suspeitas do doutor a respeito dos problemas de visão do garoto.

Figura 60. Médico constata que Thiago tem problemas de visão (MUTUM, 2007).

Nesse momento, o médico pergunta para Thiago quantas pedras ele enxerga no muro. O menino se esforça, porém não consegue responder. Para confirmar suas suspeitas, o doutor empresta seus óculos a Thiago (MUTUM, 2007,01:14:44).

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ROSA,2001, p.14).

Figuras 61 e 62. Os óculos emprestados alegram o menino (MUTUM, 2007).

Com os óculos emprestados, pela primeira vez Thiago vislumbra o *Mutum*. Muito contente, ele diz: “*nossa, que claridade!*” (MUTUM, 2007,01:15:20). Os óculos representam um rito de passagem: agora Thiago consegue ver tanto o Mutum, quanto o que está para além dele. Uma nova vida se abre.

Essa abertura para o mundo é explicitada em uma cena delicada, com poucas frases e encadeada com silêncios, na qual a mãe (sempre com a voz embargada) tenta convencer Thiago a aceitar o convite feito a ele pelo médico para que vá morar na cidade: “*O moço é compadre do Seo Aristeu. Lá na cidade ele te compra um óculos, te põe na escola. Depois, cê aprende um trabalho. Cê qué ir?*” O menino nada responde. “*Vai filho... Se der no fim do ano..., a gente faz a viagem também. Um dia todo mundo se encontra...*”, (MUTUM,2007,01:18:27).

Figura 63. Mãe o aconselha a partir com o médico (MUTUM, 2007).

No conto, a passagem marca ainda mais a sensibilidade da gente do sertão:

Miguilim não sabia. Fazia peso para não soluçar. Sua alma, até o fundo se esfriava. Mas Mãe disse: - Vai meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. [...] E a Mãe foi arrumar a roupinha dele (ROSA, 2001, p.150).

No filme, o garoto pede emprestado os óculos do médico e encara as pessoas e os arredores. Em uma gradação de importância, os entes e os lugares queridos, o tio, a Rosa, a avó, os irmãos, a casa e, por último, a mãe, com quem mantém forte laço afetivo. No conto, a descrição revela a intensidade do momento que antecede a partida do garoto:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. [...] Olhava mais era para Mãe (ROSA, 2001, p.152).

Figura 64. Momento da partida (MUTUM, 2007).

Com os óculos do médico, por longos instantes Thiago olha para a mãe. Persiste a troca de olhares, com mãe e filho sem proferirem palavras. Eles tocam a alma um do outro, e o silêncio ganha corpo e significados diversos (MUTUM, 2007, 01:23:50).

Assim, Thiago parte do Mutum para sua nova vida. “*a Rosa punha-lhe doces-de-leite nas algibeiras, Mutum para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava*” (ROSA, 2001, p.152).

4.4 Contribuições

Antonio Candido, em *Tese e Antítese*, reitera a genialidade do escritor mineiro na feitura de *Grande Sertão: Veredas*:

Na extraordinária obra-prima de *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na arte de inventar (CANDIDO, 1978, p.121).

É fato que não somente em *Grande Sertão: Veredas* “há de tudo para quem souber ler”, mas também em toda a produção literária de Rosa. Na sua obra, deparamos com estórias que desencadeiam incansáveis leituras e novos entendimentos. Para Martins (2001), ler Guimarães representa um desafio, com recompensa no final:

Uns param em princípio ou meio da leitura, outros vão mais além e os que persistem sentem cada vez mais a fascinação do texto insólito, do seu ritmo e musicalidade, das suas imagens tão numerosas quanto belas, das suas construções carregadas de ênfase, dos seus vocábulos expressivos – novos ou antigos, inventados ou minerados no tesouro da língua, cultos ou populares, graciosos, poéticos, pitorescos, humorísticos ou graves, solenes, rebarbativos, abstrusos – impregnados, enfim de múltiplas conotações (MARTINS, 2001, p.11).

O filme *Mutum* não escapa dessa dinâmica. Nele há de tudo para quem souber e quiser ver. As perdas afetivas sofridas por Thiago são impactantes: primeiro seu pai dá um sumiço na cachorra Rebecca; depois, morre seu irmão. Em consequência, o pai vive com raiva do mundo e, principalmente, de Thiago, que vai para a roça encarar o trabalho braçal. Mas o pai continua atormentado e, em um de seus acessos de fúria, quebra as gaiolas do menino, que (também revoltado) arrebenta seus brinquedos, dando um brusco adeus à sua infância — outra perda. Essa briga com o pai o obriga a deixar sua casa para viver como vaqueiro entre homens adultos. Após a fuga do pai (e seu suicídio, no caso do conto), Thiago retorna a pedido da mãe e assume tarefas agrícolas. Por fim, a chegada de um médico revela que Thiago tem problemas na visão. E o menino parte com ele do Mutum.

A escolha do menino é difícil: a mãe o convence a ir para a cidade com o médico, para ganhar óculos e uma vida melhor; mas ele perde o Mutum, seu refúgio — ainda que seja um lugar incapaz de protegê-lo de viver as experiências do amadurecimento e as dores do sertão e do mundo.

Expõe Marques (2013) que, tanto no filme quanto no conto, existem múltiplas entradas,

não há hierarquia entre elas.

Entre múltiplas entradas, qualquer uma é possível. Não há hierarquia. [...] Rosa e suas distâncias, o sertão e os seus plenos vazios. Kogut e o movimento, em trotar lento de cavalo, entre poeiras e ventos, entre gritos de um pássaro que passa, entre grilos e outros seres vivos... Há algo em vias de se fazer. Com Thiago adentramos um universo outro, vivo, conhecido e desconhecido ao mesmo tempo, o dos campos gerais (MARQUES, 2013, p.206).

O mundo de Miguilim, recriado em Thiago, é cheio de vida e de sons, mas é ressignificado pelo silêncio — introspecção, solidão, segredo, luto, quietude, obediência à mãe... Palavras e mais palavras, quantas delas precisamos para ressignificar apenas uma.

Uma ilustração poética, vemos no poema *A caça ao Turpente*, de Lewis Carroll. Ei-lo:

Campainha por todos era admirado:
Altivo, sereno, gentil!
Solene também! Que era sábio e honrado
Se via só pelo perfil!

Comprara amplo mapa mostrando o mar
Sem o mínimo sinal de terra:
A tripulação gritou vivas ao ar:
“Com um mapa assim ninguém erra!”

“Pra que serve o equador do Sr. Mercator,
Seus trópicos, polos, monções?”
Perguntava o do sino. A resposta, com tino:
“São meras pueris convenções!”

“Feios feito quiabos, com ilhas e cabos,
Esses mapas nos dão calafrio.
Campainha é o maior, nos comprou o melhor:
Um completamente vazio!”

Abstraímos desse poema a ideia do silêncio como um mapa: de que vale colocar demarcações em uma palavra paradoxal, cuja significação é íntima e particular? Meras convenções. No mapa em branco, pode-se desenhar qualquer rota, qualquer lugar onde se deseja chegar.

Steiner (1988) nos fala que a obra de arte, ao tornar-se uma comunicação pública, acaba partilhando um código comum, cuja interpretação mais superficial empobrece e generaliza a força da criação artística:

O ideal seria cada poeta ter sua própria linguagem, específica para sua necessidade expressiva: dada a natureza social e convencionalizada da fala humana, tal linguagem só pode ser o silêncio (STEINER, 1988, p.69).

Enquanto linguagem, o silêncio carrega intenso significado. Acredita Dinouart que o homem nunca é tão dono de si como quando está em silêncio: “fora dele, parece derramar-se, por assim dizer, para fora de si e dissipar-se pelo discurso; de modo que ele pertence

menos a si mesmo do que aos outros” (2001, pp.12-13).

Na jornada empreendida, as recolhas e os recortes corroboram nossa hipótese: o silêncio é uma forma de poder, uma linguagem, uma estratégia de transformação, peça-chave para o resgate da observação, da capacidade criativa e, sobretudo, dispositivo para reformulações íntimas.

Concebemos silenciar como no dizer de Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*: “o beco para a liberdade se fazer”. Beco, rua estreita e curta, onde reside o paradoxo, é o lugar de criar, de trilhar o próprio caminho, que não carece de mapa, visto que não há rotas a seguir, somente a “guiança” dos passos. Assim, o silêncio configura-se uma forma de poder; não sobre o outro, mas sobre si mesmo e sobre as próprias escolhas.

Figura 65. Thiago sai do Mutum (MUTUM, 2007).

Sem olhar para trás e calado, Thiago-Miguilim sobe no cavalo rumo à cidade. Ao partir, ele se lança no mundo e recomeça sua trajetória de outro lugar, de fora do Mutum, para escrever a sua própria história. Ao encarar seu destino solitário, o menino inicia a travessia de seu próprio deserto, travessia esta feita mais de perguntas do que de respostas, e que, ao final, deve transformá-lo (MUTUM, 2007, 01:24:48).

No trotar de um cavalo, chegamos e partimos do Mutum, como a finalizar e reiniciar ciclos de vidas, de mortes, de narrativas, de palavras e, inevitavelmente, de silêncios.

Considerações Finais

Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra (ROSA, 2001, p.190).

Como expressar em palavras o que representou a realização deste estudo? Vale dizer que o silêncio atravessou essa experiência investigativa com a força de quem vem para ficar. De início, surgiu modesto e foi se instalando na alma, nos espaços vazios deixados por perdas afetivas irreparáveis. Bem aos poucos, a névoa foi se dissipando e um incipiente raio de sol começou a iluminar as trilhas do caminho. E a retomada de um outro lugar possibilitou outros vislumbres, outros olhares. O pesar da alma não encontrou consolo em palavras. O alento veio no recolhimento do silêncio.

Consideramos relevante a etimologia da palavra “silêncio”. De origem latina (*silentium*), a palavra significava interrupção de ruído, tendo significado a condição daquele que se cala, alguém silencioso. Mas ela foi se transformando ao longo do tempo. Hoje, a crítica literária aponta outros sentidos potenciais agregados a essas definições. Teles (1989) explica como a riqueza poética dessa palavra motiva os sentidos na língua e na linguagem, “que diz e não diz dizendo” (1989, p. 13). Encarna a própria dualidade e outros significados, que vão sendo atribuídos a depender do contexto. Segundo Orlandi, nas raízes do sânscrito “fala” e “silêncio” indicam um entrecruzamento pela linguagem: “a raiz ambivalente *mu* está na origem de palavras que significam tanto falar como ficar em silêncio: *mutus* (lat.mudo), *mytheomai* (greg.dizer)” (ORLANDI, 2007, p.74).

Fato notório é que é impossível tratar de silêncios sem mencionar o fascínio humano pelo ato de narrar — ao incorporar o falar e o calar, o narrar lapida as experiências humanas por meio do discurso. A cada recontar, as estórias realizam uma travessia pelos tempos. Elas se enovelam no imaginário e tornam-se uma sombra projetada de nossa imagem.

Cunha (2009) aponta que, no mundo medieval, o narrar era a única forma viável de transmissão de conhecimentos. Segundo a autora, a passagem dos textos pela voz humana não foi aleatória, mas ocorreu “em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (sociabilização) desses textos” (CUNHA, 2009, p. 114).

Em busca de outras representações, seguimos pela mitologia, onde encontramos Harpócrates-Hórus e Lara, como deuses do silêncio, figuras cultuadas nas sociedades grega e romana. Na religião, Elíade (2010) nos apresentou as especificidades do silêncio na

conduta do homem religioso e do não religioso. Os evangelhos nos trouxeram José e seu notável silêncio. Na paisagem sonora podemos verificar a relação do homem com o espaço que habita. Como importante experiência, a trajetória de John Cage e os 4'33. Na música brasileira, *Cálice*, de Gilberto Gil e Chico Buarque, e *O Silêncio*, de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, são canções emblemáticas.

A atualidade abarca, então, as manifestações culturais elaboradas nas matrizes das linguagens humanas. Linguagens essas que, numa mescla frenética e constante, moldam os ruidosos tempos atuais. Trata-se de um paradoxo da contemporaneidade, visto que a presença de mais barulho exige mais silêncio (elemento vital para a humanidade).

Ao pesquisar as faces do silêncio, a presente tese buscou revelar a vigorosa presença do silêncio nas experiências humanas, nas linguagens e nas manifestações artísticas. Indícios de sua abrangência e relevância surgem em produções de todo o mundo, como em *Padre, padrone* (Pai, patrão), filme italiano da década de 1970 que, pela temática, aproxima-se de *Mutum* (película brasileira de 2007). Vale lembrar que nosso percurso foi agraciado por outros tantos textos inesquecíveis que nos ofertaram preciosas contribuições.

Encontramos nos argumentos de Orlandi (2007) comprovações da matéria significativa presente no silêncio. Para a autora, “[...] o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar” (ORLANDI, 2007, p. 68).

Os textos utilizados na tese foram providenciais para revelar a potência do silêncio. Ao lidar com os filmes *Padre, padrone* e *Mutum*, e com as produções literárias *O Espelho* e *Manuelzão e Miguilim*, vimos algumas faces do silêncio que, ao se expressarem pela linguagem poética, desdobraram-se em significados — dentre os quais podemos citar o sentido do silêncio como uma pausa para o pensar, para o refletir e para a tomada de decisões.

Em *Padre, padrone*, o silêncio imposto pelo pai ao filho simboliza opressão. No entanto, encarna sua face oposta ao libertar Gavino. A trajetória do menino, marcada pela solidão e pelo silenciamento progressivo, é acentuada nas cenas de seu cotidiano, que está conectado aos animais. Um exemplo é o episódio em que a fala do menino se imbrica na da ovelha, o que poderia ser entendido como uma profanação da linguagem. O silêncio imposto ao menino pastor representa o tempo para a construção do raciocínio, bem como para o aprimoramento de suas capacidades cognitivas e de sua percepção das relações humanas. Fomentando o silêncio, vence o opressor.

Pelo olhar de Thiago-Miguilim, o *Mutum* baseado na escrita rosiana tece com

poeticidade o silêncio que opera transformações no menino. No recolhimento, ele se fortalece e escapa da sina do sertão. Até porque Rosa não condena seus personagens ao determinismo, mas deixa sempre aberta a porta das possibilidades. Calqui (2016) destaca a atuação do imprevisto, do acaso na vida do personagem “permitindo, por exemplo, que uma criança sertaneja trabalhe suas perdas afetivas com auxílio da fabulação, ouvindo e inventando estórias” (2016, p. 107). *Mutum* é um filme de poucas falas, mas de uma beleza ímpar, que exige um silenciar para a apreensão de seus significados.

Em *O Espelho*, o silêncio propõe o autoconhecimento. Rosenbaum (2008) destaca que o espelho de Rosa, ao reproduzir o “duelo” entre o leitor culto e o habitante do sertão arcaico (por meio da atuação de um narrador esperto), revela-se mais audacioso e mais temível. Essa é uma dinâmica eficaz da escrita do autor, que encurrala o leitor, obrigando-o a ver (pela racionalidade) a existência do surpreendente. Além disso, ao induzirem uma pausa, silêncio e espelho compõem uma conjuntura única, todavia interdependentes, como Deus e o Diabo. O homem que se olha no espelho, ao se ver, não se reconhece, inquieta-se diante da própria imagem.

Mia Couto (2011), ao falar de Guimarães Rosa, destaca que, por meio de seus textos, o autor constrói uma casa, uma residência para abrigar a alma humana, cultivando uma raiz para a individualidade. Experenciamos que tal raiz só cresce à sombra do silêncio, pois é nele que cultivamos os pensamentos, as reflexões, em síntese, a intimidade.

As análises apresentadas no presente estudo sugerem algumas entradas possíveis para compreensão dos textos. Contudo, sabemos que o silêncio presente e atuante em toda forma de dizer humana pode surpreender e engendrar outras compreensões, inclusive do aparente ininteligível. Como lembra Carrascoza (2014), o silêncio é a língua mãe de todas as outras:

[...] o silêncio é a nossa língua-mãe, mas nós desaprendemos a sua linguagem, por gerações e gerações nos ensinaram a falar quando estávamos no pleno entendimento desse idioma, e, então, passamos a usar as palavras, para traduzir o que é ou foi melhor dito silenciosamente, e não há como transferir uma frase, uma sentença, um poema de uma língua para outra sem perder algo vital de sua substância, uma metáfora só é uma metáfora porque diz o que não se pode dizer de outra maneira, é a tentativa de driblar o incomunicável, e seria tão mais fácil se pudéssemos – de novo – nos movermos sobre a linha do silêncio, [...] o silêncio, Bia, como se de volta ao paraíso, nos redimiria, nós deveríamos aprender os seus sentidos antes da palavra; [...] [...] [...](CARRASCOZA, 2014, pp.110-111).

Assim, ao apresentar várias faces o silêncio expressa diferenciados pontos de vista. Nesse sentido, ele representa uma forma de poder — ainda que não exercida no outro —, pois implica autoconhecimento. Afinal, no silêncio podemos rever e reavaliar os percursos,

as escolhas⁸⁸.

Retomando os dizeres iniciais no capítulo quatro, apreender o silêncio é como tentar segurar entre as mãos a neblina da serra do Corvo Branco: podemos vê-la e senti-la; mas, à medida que nos aproximamos, a imagem branca e imaterial se esvai. Mesmo escapando, silêncio e névoa (em suas especificidades) nos tocam, despertam os sentidos e propõem significados. Esperamos que o esforço das análises apresentadas por todas essas vozes e pela nossa voz, contribuam para novos vislumbres e, por assim dizer, novas escutas sobre o que o silêncio tem a dizer.

Em *O imaginário e as manifestações do silêncio*, o longo caminho do percurso da pesquisa revelou ricos atalhos — textos que não estão como corpus, mas que contribuíram para o entendimento da amplitude do silêncio. Frente a quatro obras distintas, com aproximações pelo tema, esbarramos na mesma dificuldade enfrentada por outros pesquisadores: colocar o silêncio em palavras.

No fluxo das ideias apresentadas e defendidas, lembramos o abade Dinouart que, nos idos de 1771, relacionava a prática do silêncio ao temperamento dos homens. Segundo o autor, o silêncio espirituoso é desperto:

com paixões vivas, que produzem efeitos sensíveis exteriormente e que se mostram no rosto daqueles que são animados por ele. Vê-se assim que a alegria, o amor, a cólera, a esperança impressionam mais pelo silêncio que os acompanha do que por discursos inúteis, que só servem para enfraquecê-los (DINOART, 2001, p.20).

Em *Mutum* (um exemplo lírico), o silêncio enleva o menino Thiago na esperança de dias melhores. No ato de partir, o garoto se faz homem e dá corpo às abstrações do abade: “a característica própria de um homem corajoso é falar pouco e executar grandes ações” (DINOART, 2001, p.14). Representação marcante nos personagens das obras analisadas; meninos-homens que, quer pelo silêncio imposto, quer pelo escolhido, partiram para fora ou para dentro de si mesmos, em busca de respostas. Como o faz o homem de *O Espelho*, que ao silenciar descobre que só se odeia a si mesmo.

Frente ao desafio proposto nesta tese, lembramos o que disse o escritor Paulo Leminski⁸⁹: “*sombras derrubam sombras quando a treva está madura sombras o vento leva sombra nenhuma dura*” (1987, p.120). Diante dos muitos ditos, ponderável é a presença e a

⁸⁸ O escritor português Fernando Campos ao lembrar os anos recluso em colégio interno diz: “Conheço por dentro a riqueza do silêncio e causa-me surpresa e pena ver um jovem, na rua, a passar com microfones (certamente aos gritos) [...]” (CAMPOS, 2004, p.80). Dentre sua produção literária, podemos citar: *A Casa do Pó* (1986), *A esmeralda partida* (1995), *Sala das Perguntas* (1998), *O cavaleiro da águia* (2005) e *A Rocha branca* (2011). Falecido em 01 de abril de 2017.

⁸⁹ Poeta curitibano que contribuiu com todos os movimentos da poesia brasileira ocorridos no último século. Falecido em 07 de junho de 1989, deixa um importante legado para esta e as próximas gerações de escritores, de pensadores e de pessoas. <https://www.youtube.com/watch?v=cSqlbeikFU>. Acesso em: 20 nov 2018.

força do silêncio como instância geradora de questionamentos e de reflexões. Considerar é sempre perigoso, dado que o silêncio não é abarcável por outras palavras — sua melhor interpretação reside no sentir. Mas, com tempo, as respostas virão. Insilenciáveis.

Referências Bibliográficas e Fílmicas

ABDALA JUNIOR, B. **Literatura, História e Política**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **De vôos e ilhas. Literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. **Fluxos Comunitários: jangadas, margens e travessias** In: Revista Atlântica, nº 8, São Paulo, 2005.

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Drummond Carlos de. **Alguma Poesia**. Prefácio Manuel Graña Etcheverry. 8ª.ed., Rio de Janeiro: Record, 2007.

ANTUNES, Arnaldo. **As Coisas**. Ilustrado por Rosa Moreau Antunes. 8ª.ed., São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos. **O Silêncio**. Disponível em: https://youtu.be/t2FA0BDS_4Y. Acesso em: 23 out 2016.

ANTUNES, Lobo Antonio. **Segundo Livro de Crônicas**. Obras completas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2ª.ed., Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do Filme**. Tradução de Marcelo Felix, 3ª ed., Lisboa: Edições texto e Grafia, Ltda, 2004.

BARBOSA, Álvaro. **O Som em Ficção Cinematográfica**. Disponível em http://www.abarbosa.Org/docs/som_paraficcao.pdf. Acesso em: 06 nov 2018.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. Em torno de Bakhtin.** 2ª ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BELLO, Maria do Rosário L.L. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de *Amor de Perdição*.** Prefácio de Vítor Aguiar e Silva, 2ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTO, Frei. **Aldeia do Silêncio.** Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BLIKSTEIN, Izidoro, **Intertextualidade e Polifonia – O discurso do Plano “Brasil Novo”.** In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. Em torno de Bakhtin.** 2ª ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas.** Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, 1974.

_____. **O Aleph.** Tradução de Flávio José Cardoso, 3ª ed., São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência.** São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Reflexões sobre a Arte.** São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O ser e o tempo na poesia.** São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. **Céu, Inferno.** Ensaios de Crítica Literária e Ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários.** Tradução de Carlos Sussekind, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BUSSATO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço.** 4ª ed., Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CALQUI, Mayara de Andrade. **Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim”, de João Guimarães Rosa.** Dissertação de (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CALVINO, Italo. **Fábulas Italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Seis Propostas para o próximo Milênio**. Tradução de Ivo Barroso, 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALZOLARI, Tereza Paula Alves. **Três livros e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de baile, de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010.

CAMPBELL, Joseph. **O poder dos Mitos**. In: Planeta, pp.33-39, Agosto, 2004.

CAMPOS, Fernando. **Contra-senha. Testemunhos**. IN: Textos e Pretextos, nº 4, p.80, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. **Tese e Antítese: ensaios**. São Paulo 3ª ed., São Paulo: Editora Nacional, 1978.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Caderno de um Ausente**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARROL, Lewis. **A caça ao Turpente**. São Paulo: Interior Edições, 1984, pp. 37-39.

CARVALHAL, Tânia & COUTINHO, Eduardo (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASTORIADIS, Cornélius. **A Instituição imaginária da sociedade**. 3.ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COELHO, Nelly N. **Literatura Infantil: história, teoria, análise**. São Paulo: Edições Quiron, 1984.

CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Digital, 2007.

CUNHA, Maria Zilda. **Criança e Linguagem. Dissertação de mestrado**. Departamento de Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo, 1997.

_____. **A literatura infantil e os novos meios de produção de linguagem**. In: Pedagogias do Imaginário: olhares sobre a literatura infantil. Portugal, Ed. ASA, 2002.

_____. **A Escrita e os Novos Meios de Produção de Linguagem.** In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, XV Bienal Internacional do Livro, Câmara Brasileira do Livro, 1998. Anais.

_____. **Entre livros e telas – a narrativa para crianças e jovens: saberes sensíveis e olhares críticos.** In: Via Atlântica, nº 14, pp. 45-62, dezembro de 2008.

_____. **Na Tessitura dos Signos Contemporâneos: novos olhares para a Literatura Infantil e Juvenil.** São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

DINOUART, Josep-Antoine-Toussaint. **A arte de calar.** Tradução de Luis Filipe Ribeiro; texto apresentado por Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral.** Tradução de Hélder Godinho, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A Imaginação simbólica.** Tradução de Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um Cineasta.** Tradução de Gustavo A. Doria, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Tradução de Rogério Fernandes, 3ª ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Aspectos do Mito.** São Paulo: Edições 70, 1963.

FANON, Franz. **Os condenados da terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, João Batista. **Palavras do Silêncio.** In: Cadernos de Psicanálise, Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, pp. 13-36, 2009. Disponível em <http://cprj.com.br/cadernos-de-psicanalise-n-22/>. Acesso em: 07 nov 2018.

FIORIN, José L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as Heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert, tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, 5ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução de Salma Tannus Muchail, revisão de Roberto Cortes de Lacerda, 2ª ed., São Paulo:

Martins Fontes, 1981.

FRANCHINI, Ademilson S.; SEGRANFREDO, Carmem. **As melhores histórias da mitologia; deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana**, vol. 1. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia** (1917) In: História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O Inquietante** (1919) In: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, Volume II: 1915-1920. Coordenação geral da tradução: Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor e NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros**. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-11122007-093603/>>. Acesso em: 2016-05-04.

GALLAND, Antoine. **As mil e uma Noites. Volume III**. Paris: Edição Garnier-Flammarion, 1965.

GASNIER, Michel. **José, o silencioso**. São Paulo: Quadrante, 1995.

GIL, Gilberto; BUARQUE, Chico. Minha História. O Melhor de Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. **Cálice**. Participação Vocal: Milton Nascimento. PolyGram, 1988. Disco Sonoro. LP 2, Lado A, faixa 4.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura Infantil: Múltiplas linguagens na formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens. O jogo como elemento de cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JUNIOR, Magalhães R. **Dicionário brasileiro de provérbios, locuções e ditos curiosos**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1974.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos, venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri - S.P.: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução de Maria Lúcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. 9ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Laços de Família**. 21ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LOBATO, Monteiro. **Histórias da Tia Nastácia**. Ilustrações de Cláudio Martins. São Paulo: Globo, 2009.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

_____. **Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MARQUES, Davina. **Entre literatura, cinema e filosofia: Miguilim nas telas**. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.8.2013.tde-22042013-093606. Acesso em: 2017-09-06.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do Poder da Palavra**. In: Remates de Males, v.7, pp. 115-124, 1987.

_____. **Desenho Mágico - Poesia e Política em Chico Buarque**. 3ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

NOVAES, Adauto (Org). **Mutações: o silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª ed., Campinas, S. P.: Editora Unicamp, 2007.

_____. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. 2ª ed., Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2005.

OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine**. Prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1ª ed., 2011.

PADRE, padrone. Direção Paolo e Vittorio Taviani, 1977, DVD (117 min).

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MUTUM. Direção: Sandra Kogut, 2007, DVD (90min).

PENSADOR, Gabriel O. **Um garoto chamado Rorbetto**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

PIGLIA, Ricardo. **Borges: a arte de narrar**. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Posfácio de Marilene Felinto, 99ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMOS, Málter Dias. **O silêncio em Vida Secas**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em <http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/2233>. Acesso em: 2016-03-10.

REIS, Carlos. **Figurações do Insólito em Contexto Ficcional**. In: García Flávio & BATALHA M, Cristina (Orgs). **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Antes das Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Primeiras Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Tutaméia: terceiras estórias.** 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

_____. **Manuelzão e Miguilim: (Corpo de Baile).** 11ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Grande Sertão: Veredas.** 19ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUIZ, Bartolomé Castor. **Os paradoxos do Imaginário.** São Leopoldo- RS: Editora Unisinos, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica.** 4ª ed., Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Poesia e Música trações, prismas, variações.** In: Face Revista de Semiótica e Comunicação. Volume 4, número 1. São Paulo: Editora da PUC, 1992.

_____. **Produção de Linguagem e Ideologia.** São Paulo: Cortez, 1996.

_____. **A cultura das mídias.** São Paulo: Experimento, 1996.

_____. **Culturas e artes do pós-humano.** Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O Homem Duplicado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Edna Alencar da. **O rap ecoa na literatura infantil** Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03102012-124340/>>. Acesso em: 2016-03-31

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Edunesp, 2001.

SCHIFF, Stacy. **Cleópatra: uma biografia.** Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SCHMIDT, Joël. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana.** Tradução de João Domingos.

Lisboa: Edições 70, 1985.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução de Gilda Stuarde e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SPALDING, Tassilo. O. **Dicionário de Mitologia Greco-Latina**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, julho/dezembro 2006.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 4ª ed., Campinas, S.P.: Papirus, 2010.

_____. **A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o Tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do Silêncio I: teoria e prática do texto literário**. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TRINDADE, Liana Sálvia & LAPLANTINE, François. **O que é imaginário**. Primeiros Passos. São Paulo: Brasilense, 1997.

VILLARTA - NEDER, Marco Antonio. **Os movimentos do silêncio: espelhos de Jorge Luís Borges**. Tese de Doutorado. Universidade UNESP – Araraquara, 2002.

WOLFF, Francis. **O silêncio é a ausência de quê?** Tradução de Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1984.

_____. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva: secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **A Letra e a Voz**. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Educ, 1997.

Sites e Blogs Consultados

www.edtl.com.pt. Acesso em: 16 abril 2014.

<http://www.fascinioegito.sh06.com>. Acesso em: 15 out 2014.

<http://www.cariricaturas.blogspot.com.br>. Acesso em: 15 out 2014.

<http://www.proppi.uff.br>. Acesso em: 21 out 2014.

<http://www.obrigadopelospeixes.com>. Acesso em: 29 nov 2014.

www.edtl.com.pt. Acesso em: 19 mar 2015.

https://youtu.be/t2FA0BDS_4Y. Acesso em: 29 out 2015.

<http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br>. Acesso em: 22 fev 2016.

http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf. Acesso em: 22 fev 2016.

<http://www.sriprembaba.org>. Acesso em: 17 maio 2016.

<http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/artigo7vol1-1.pdf>. Acesso em: 24 ago 2016.

<https://padrepauloricardo.org/episodios/o-glorioso-sao-jose>. Acesso em: 16 set 2016.

<http://dicionariompb.com.br/arnaldo-antunes/biografia>. Acesso em: 22 set 2016.

<http://dicionariompb.com.br/carlinhos-brown/dados-artisticos>. Acesso em: 22 set 2016.

<http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 18 out 2016.

<https://www.significados.com.br>. Acesso em: 27 out 2016.

<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-artistas-da-musica-brasileira>. Acesso em: 25 dez 2016.

<http://www.revistamoviola.com/2007/12/20/sandra-kogut/>. Acesso em: 11 set 2017.

<https://amenteemaravilhosa.com.br/silencio-indispensavel-regenerar-cerebro>. Acesso em: 26 out 2017.

<https://youtu.be/wE1TGGuDFG4>. Acesso em: 31 out 2017.

<https://www.dn.pt/arquivo/2007/interior/entrevista-a-antonio-lobo-antunes-escritor-a-morte-e-uma-puta-985929.html>. Acesso em: 12 mar 2018.

<https://www.dicionariopopular.com/pulo-do-gato/>. Acesso em: 04 out 2018.

<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/historia-e-estoria/10346>. Acesso em: 01 nov 2018.

http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acesso em: 06 nov 2018.

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131062008000200015&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 07 nov 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=cSqilbeikFU>. Acesso em: 20 nov 2018.

<https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>. Acesso em: 03 dez 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=np7VlmsSMQM>. Acesso em: 03 dez 2018.

<http://www.millarch.org/artigo/um-filme-antropologico>. Acesso em: 23 nov 2018.

https://fanfiction.com.br/historia/227690/As_Cem_Melhores_Historias_Da_Mitologia/capitulo/30/. Acesso em: 10 jan 2019.

<http://josednazare.blogspot.com/2010/12/quamquam-pluries-serie-documentos.html> . Acesso em: 14 jan 2019.

<http://josednazare.blogspot.com/2010/12/quamquam-pluries-serie-documentos.html> . Acesso em: 14 jan 2019.

<https://www.utiamama.com/urubici/>. Acesso em: 15 jan 2019.

<https://brewminate.com/serapea-of-ancient-egypt/>. Acesso em: 15 jan 2019.

<https://filmow.com/listas/filmes-sobre-a-obra-de-guimaraes-rosa-l80687/>. Acesso em: 15 jan.

2019.

Anexos

Pico da Macela

Figura 1 Arquivo pessoal: Vista da subida ao Pico da Macela, em Cunha, São Paulo, Brasil .

Figura 2 Arquivo Pessoal: Vista Panorâmica do Pico da Macela, em Cunha, São Paulo, Brasil.

Deus do Silêncio:Harpócrates-Hórus⁹⁰

Figura 3 – Crédito: Patrick Clenet. Harpócrates-Hórus.

⁹⁰ Disponível em <https://brewminate.com/serapeaof-ancient-egypt/>. Acesso em: 15 jan 2019

Lenda de Osíris

Conta-se que Osíris foi um soberano que governou o Egito e teve seu reinado interrompido por seu irmão Seth, que movido por ciúmes, o matou. Mas, para isso, utilizouse de esperteza e artimanha, relata Plutarco que Seth mandou fazer uma arca de mais de cinco metros (as medidas do corpo de Osíris), e o convidou para um banquete no qual estavam presentes 72 pessoas, conspiradores dispostos a matá-lo. Valendo-se de sua esperteza, Seth introduz a arca na sala e convida cada um a deitar-se nela, prometendo dá-la de presente a quem se ajustasse perfeitamente no rico objeto. Obviamente, o único que coube foi Osíris e este quando se deitou foi surpreendido, com a tampa sendo pregada e em seguida, a arca jogada ao Nilo.

A partir daí, Ísis desolada saí em busca do marido, acaba por encontrar a arca em Biblos. Retorna ao seu país natal trazendo a arca com o corpo do marido, valendo-se de seus poderes mágicos, tentou ressuscitá-lo. Transformou-se em um falcão e com suas imensas asas, tentou soprar-lhe vida, porém seu intento acabou por fecundá-la. Ísis grávida de Osíris refugiou-se com a arca em Buto. No entanto, logo Seth a descobriu e roubou o corpo do irmão dividindo-o em 14 partes que foram espalhadas pelo Egito. Novamente, Ísis agora com a ajuda de sua irmã Néftis, saí em busca de juntar os pedaços do corpo do marido. Sua busca foi bem sucedida encontrou todas as partes, menos o pênis que havia sido engolido pelo peixe Oxyrinco. Com seus poderes mágicos, a deusa reconstitui o corpo de Osíris, que foi embalsamado por Anúbis, a primeira múmia do Egito. Logo após o sepultamento, ela refugia-se nos pantanais de Buto para esperar o nascimento de seu filho.

Segundo Plutarco, a criança nasce com pernas débeis, era um bebê prematuro. Recebe o nome de Harpócrates. Em Heliópolis, o deus Hórus recebe o nome de Heru-pakhret, em egípcio significa o menino, traduzido para o grego Harpócrates.

Harpócrates, O deus do silêncio é representado por uma criança nua chupando o dedo, com uma coroa dupla de faraó ou até mesmo um penteado infantil de tranças. Para os gregos, a imagem de Harpócrates é a de uma criança com o dedo indicador sobre a boca, ante os lábios, o que simbolicamente o transformou na divindade da discrição e do silêncio. Metaforicamente, remete ao estado débil do homem que diante dos deuses sempre será uma criança que deve adorá-los em silêncio.

Durante o Período Tardio (c.712 a 332 a.C), Harpócrates foi muito cultuado, com a representação de uma criança nua em pé sobre crocodilo, carregando em suas mãos cobras

e escorpiões. A ele era atribuído o dom de curar pessoas mordidas ou picadas por estes animais. Sua figura também foi associada aos germes que brotam. Porém, Plutarco ressalta que não devemos imaginar Harpócrates como um deus imperfeito ou até mesmo em estado de infância, ou um grão que germina. E, afirma *“assenta melhor considerá-lo como o que retifica e corrige as opiniões irreflexivas, imperfeitas e truncadas no concernente aos deuses, e tão difundidas entre os homens. Por isso, e como símbolo de discrição e silêncio, esse deus aplica o dedo sobre os lábios”*.

Quamquam Pluries (Série: Documentos Pontifícios sobre São José)⁹¹

Figura 4 Papa Leão XIII.

Carta Encíclica de Sua Santidade o Papa Leão XIII

Aos Patriarcas, Primazes, Arcebispos, Bispos e outros Ordinários locais que estão em paz e comunhão com a Sé Apostólica, sobre a necessidade de se recorrer ao Patrocínio de São José, junto ao da Virgem Mãe de Deus, nas dificuldades dos tempos atuais.

Ainda que por diversas vezes já tenhamos suplicado que se fizessem em todo o mundo orações especiais e se recomendassem vivamente a Deus os interesses da Igreja, todavia ninguém fique admirado se de novo sentimos a necessidade de inculcar o mesmo dever.

Em tempos difíceis, especialmente quando o poder das trevas parece tentar de tudo em dano da cristandade, a Igreja costuma invocar humildemente a Deus, seu autor e protetor, com novo fervor e maior perseverança, bem como solicitar a mediação dos santos em cujo patrocínio tem mais confiança de encontrar socorro, em primeiro lugar a bemaventurada Virgem Mãe de Deus, bem sabendo que os frutos desta piedosa oração e desta esperança cedo ou tarde aparecerão.

Agora bem notais, Veneráveis Irmãos, que os tempos atuais não são menos difíceis

⁹¹ Disponível em: <http://josednazare.blogspot.com/2010/12/quamquam-pluries-serie-documentos.html> . Acesso em: 14 jan 2019.

do que aquele que a Igreja teve que enfrentar no passado. Vemos, de fato, vir diminuída em muitos a fé, que é o princípio de todas as virtudes cristãs, esfriar-se a caridade e as novas gerações degradar-se nas idéias e na conduta. Vemos a luta que de toda parte se faz à Igreja de Cristo com violenta perfídia; a guerra atroz contra o papado e as tentativas sempre mais declaradas de se derrubar os próprios fundamentos da religião. Até que ponto tenham chegado e quanto ainda estejam tramando os inimigos, é tão claro e evidente que se torna inútil gastar palavras.

Em uma situação tão difícil e angustiante, na qual os males superam em muito os remédios humanos, não nos resta outra coisa senão recorrer à potência divina. Por esta razão, julgamos oportuno estimular o povo cristão a pedir o socorro de Deus onipotente com renovado fervor e inabalável confiança.

Aproxima-se o mês de outubro, por Nós já consagrado à Virgem do Rosário. De todo o coração vos pedimos que ele seja celebrado, este ano, com a maior devoção, piedade e participação possível. Sabemos poder encontrar na materna bondade da Virgem um pronto refúgio em todos os nossos males, e estamos certos de que não serão vãs as nossas esperanças junto a ela. Se no passado nos foi propícia em toda necessidade, por que não haveria de renovar os exemplos do seu poder e da sua graça também no presente, se soubermos invocá-la juntos, com oração humilde e perseverante? Nós, antes, estamos certos de que tanto mais nos assistirá, quanto mais longamente quer ser por nós invocada. Mas esta é uma outra iniciativa que Nós propomos e à qual, Veneráveis Irmãos, prestareis, como sempre, a vossa diligente colaboração.

Para fazer com que Deus seja mais favorável às nossas orações, e para que - entre tantos intercessores que podem ser invocados - derrame mais pronta e copiosamente auxílio à sua Igreja, cremos muito útil que o povo cristão habitue-se a rogar com devoção e confiança, juntamente com a Virgem Mãe de Deus, também o seu castíssimo esposo São José. E temos bons motivos para crer que isto será particularmente agradável à Virgem Santa.

Sobre este tema que pela primeira vez nos propomos a tratar publicamente, sabemos que a devoção popular é não só propensa por natureza, mas também já está bastante avançada. E, de fato, vimos um grande progresso no culto a São José, anteriormente promovido pelo zelo dos Sumos Pontífices, depois estendido a todo o mundo, especialmente quando Pio IX, Nosso Predecessor de feliz memória, a pedido de muitíssimos bispos, declarou o Santo Patriarca, Patrono da Igreja Universal. Todavia, por ser muito importante que o seu culto penetre profundamente nas instituições católicas e nos costumes, queremos que o povo

cristão receba da Nossa própria voz e autoridade todo o incentivo possível.

As razões pelas quais São José deve ser tido como Patrono da Igreja - e a Igreja por sua vez espera muitíssimo da Sua especial proteção - residem sobretudo no fato que ele é esposo de Maria e pai putativo de Jesus Cristo. Daqui derivam toda a sua grandeza, graça, santidade e glória.

Sabemos que a dignidade da Mãe de Deus é altíssima e que não pode haver uma maior. Mas dado que entre a beatíssima Mãe de Deus e São José existe um verdadeiro vínculo matrimonial, é também certo que São José, mais que qualquer outro, se aproximou daquela altíssima dignidade que faz da Mãe de Deus a criatura mais excelsa. De fato, o matrimônio constitui por si mesmo a forma mais nobre de sociedade e de amizade, e traz consigo a comunhão dos bens. Portanto, se Deus deu José como esposo a Maria, deu-o não só como companheiro de sua vida, testemunha de sua virgindade e tutor da sua pureza, mas também como participante - por força do vínculo conjugal - da excelsa dignidade da qual ela foi adornada. Além disso, ele eleva-se entre todos em dignidade também porque, por vontade de Deus, foi guarda e, na opinião de todos, pai do Filho de Deus. Em consequência, o Verbo de Deus foi humildemente submisso a José, obedeceu-lhe e prestou-lhe a honra e o respeito que o filho deve ao seu pai.

Ora, desta dupla dignidade derivaram espontaneamente os deveres que a natureza impõe aos pais de família; assim, pois, São José foi guarda legítimo e natural da Santa Família, e ao mesmo tempo seu chefe e defensor, exercendo estes ofícios até o fim de sua vida.

Foi ele, de fato, que guardou com sumo amor e contínua vigilância a sua esposa e o Filho divino; foi ele que proveu o seu sustento com o trabalho; ele que os afastou do perigo a que os expunha o ódio de um rei, levando-o a salvo para fora da pátria, e nos desconfortos das viagens e nas dificuldades do exílio foi de Jesus e Maria companheiro inseparável, socorro e conforto.

Pois bem: a Sagrada Família, que José governou com autoridade de pai, era o berço da Igreja nascente. A Virgem Santíssima, de fato, enquanto Mãe de Jesus, é também mãe de todos os cristãos, por Ela gerados em meio às dores do Redentor no Calvário. E Jesus é, de alguma maneira, como o primogênito dos cristãos, que por adoção e pela redenção lhe são irmãos.

Disto deriva que São José considera como confiada a Ele próprio a multidão dos cristãos que formam a Igreja, ou seja, a inumerável família dispersa pelo mundo, sobre a qual

Ele, como esposo de Maria e pai putativo de Jesus, tem uma autoridade semelhante a de um pai. É, portanto, justo e digno de São José, que assim como ele guardou no seu tempo a família de Nazaré, também agora guarde e defenda com seu patrocínio a Igreja de Deus.

Tudo isto, Veneráveis Irmãos, encontra apoio - como bem o sabeis - no ensinamento de não poucos Padres da Igreja. De acordo nisto com a Sagrada Liturgia, eles entreviram no antigo José, filho do patriarca Jacó, a pessoa e a vocação do nosso [José]; e no esplendor que daquele emanava, viram simbolizada a grandeza e a glória do Guarda da Sagrada Família. De fato, além de terem ambos recebido - não sem significado - o mesmo nome, existe entre eles muitas outras e claras semelhanças, a Vós bem conhecidas.

Em primeiro lugar, o antigo José ganhou para si a benevolência de seu senhor de um modo todo singular; e depois conseguiu, graças ao seu zelo, que chovesse do céu toda a prosperidade e bênçãos sobre o seu patrão, de quem dirigiu a casa. E mais: por vontade do rei governou com plenos poderes todo o reino, e quando a carestia se tornou calamidade pública, foi ele quem alimentou os egípcios e os povos vizinhos com exemplar sagacidade, a ponto de ser merecidamente chamado pelo faraó de “salvador do mundo”.

Assim, no antigo patriarca é fácil de se ver a figura do nosso [José]. Como a antigo José foi a bênção para a casa de seu patrão e para todo o reino, assim o nosso José foi predestinado a guardar a cristandade e deve ser tido como defensor da Igreja, que efetivamente é a Casa do Senhor e o reino de Deus na terra.

Todos os cristãos, por isso, de quaisquer condições e estado, têm bons motivos para se confiarem e se abandonarem à amorosa proteção de São José.

Nele, os pais de família encontram o mais alto exemplo de paterna vigilância e providência; os cônjuges, o exemplo mais perfeito de amor, concórdia e fidelidade conjugal; os consagrados a Deus, o modelo e protetor da castidade virginal.

Volvendo o olhar à imagem de José, aprendam os nobres a conservar a sua dignidade também na desventura; os ricos descubram quais são os bens que na verdade é necessário buscar e guardar zelosamente. E enfim, os pobres, os operários e todos aqueles que pouco tiveram da sorte, têm um motivo a mais - e todo especial - de recorrer a José e de tomá-lo como exemplo: Ele, embora sendo de descendência régia, desposado com a mais excelsa entre as mulheres, e ter sido considerado como o pai do Filho de Deus, passou todavia sua vida no trabalho, provendo o necessário para si e para os seus, com a fadiga e a habilidade de suas mãos.

Entretanto, é bom refletir que não é verdade que a condição dos pobres seja degradante. O trabalho do operário, longe de ser desonroso, torna-se fonte de nobreza quando associado à virtude. José, contente do seu trabalho e do pouco que possuía, viveu com coragem e nobreza as angústias da vida, seguindo nisto o exemplo de Jesus, que embora sendo Senhor de tudo, fez-se servo de todos e não desdenhou abraçar voluntariamente a pobreza.

Estas considerações devem elevar o ânimo de quem é pobre e ganha o pão com seu trabalho, e fazê-lo raciocinar retamente. De fato, se é verdade que a justiça consente em poder libertar-se da pobreza e alcançar uma posição melhor, também é verdade que a ninguém é permitido, nem à razão, nem à justiça, subverter a ordem estabelecida por Deus. Antes, recorrer nestes casos à violência e tentar o caminho da sublevação e dos tumultos é uma escolha desesperada, que na maioria das vezes agrava os próprios males que se queria aliviar. Querendo, portanto, agir com prudência, os proletários não confiem tanto nas promessas dos violentos, mas antes no exemplo e no patrocínio de São José, e na caridade materna da Igreja, que a cada dia mais se preocupa pela sua situação.

Portanto, Veneráveis Irmãos, enquanto Nós esperamos muito da vossa autoridade e do vosso zelo de Pastores, e estamos certos de que as pessoas boas e piedosas farão ainda mais do que estamos solicitando, decretamos que por todo o mês de outubro se acrescente à recitação do Rosário - por Nós já prescrita em outra ocasião - a oração a São José que recebeis junto com esta Carta Encíclica, e que isto se repita todos os anos, perpetuamente.

Àqueles que devotamente recitarem esta oração, concedemos cada vez a indulgência de sete anos e outras tantas quarentenas.

É também útil e louvável que se consagre, como já se fez em muitos lugares, o mês de março ao Santo Patriarca, com exercícios diários de piedade em sua honra. Onde isto não for possível, faça-se ao menos antes da sua festa, no lugar principal, um tríduo preparatório de orações.

Recomendamos, além disso, aos fiéis daquelas nações nas quais o dia 19 de março, consagrado a São José, não esteja incluído entre as festas de preceito, que não deixem por quanto possível, de santificá-lo ao menos em particular, em honra do celeste Patrono, como um dia festivo.

Entretanto, Veneráveis Irmãos, como penhor de graças do céu e na Nossa benevolência, de todo o coração dispensamos no Senhor a Bênção Apostólica a Vós, ao

Clero e aos vossos fiéis. Dado em Roma, junto de São Pedro, no dia 15 de agosto de 1889, décimo segundo ano do Nosso Pontificado.

Leão XIII

Oração à São José ⁹²

A vós, São José, recorremos em nossa tribulação e, tendo implorado o auxílio de vossa santíssima esposa, cheios de confiança solicitamos também o vosso patrocínio. Por esse laço sagrado de caridade que vos uniu à Virgem Imaculada Mãe de Deus, e pelo amor paternal que tivestes ao Menino Jesus, ardentemente vos suplicamos que lanceis um olhar favorável sobre a herança que Jesus Cristo conquistou com o seu sangue, e nos socorrais em nossas necessidades com o vosso auxílio e poder. Protegei, ó guarda providente da Divina Família, o povo eleito de Jesus Cristo. Afastai para longe de nós, ó pai amantíssimo, a peste do erro e do vício. Assisti-nos do alto do céu, ó nosso fortíssimo sustentáculo, na luta contra o poder das trevas, e assim como outrora salvastes da morte a vida ameaçada do Menino Jesus, assim também defendei agora a Santa Igreja de Deus das ciladas do Inimigo e de toda adversidade. Amparai a cada um de nós com o vosso constante patrocínio, a fim de que, a vosso exemplo e sustentados com o vosso auxílio, possamos viver virtuosamente, morrer piedosamente e obter no céu a eterna bemaventurança. Amém.

Lenda de Eco e Narciso⁹³

Não aguento mais essa tagarela da Eco – segredou um dia a deusa dos bosques a uma das suas ninfas.

De fato, não era só Diana que não suportava mais o falatório da ninfa; nenhuma das suas amigas podia mais vê-la pela frente sem fugir de sua língua incansável. Apesar de ser tão bela quanto a mais bela das ninfas, Eco tinha a mania incontrolável de falar pelos

⁹² Disponível em: <http://josednazare.blogspot.com/2010/12/quamquam-pluries-serie-documentos.html> . Acesso em: 14 jan 2019.

⁹³ Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/227690/As_Cem_Melhores_Historias_Da_Mitologia/capitulo/30/. Acesso em: 10 jan 2019.

cotovelos.

Por que não se cala de vez em quando? – diziam-lhe as amigas. – Homem algum suportará uma mulher que fale sem parar, mesmo sendo tão bela como você.

Mas Eco não se corrigia e prosseguia falando, até a exaustão. Um dia, porém, meteuse com Juno, a esposa de Júpiter, e isto foi a sua ruína.

O deus dos deuses havia dado mais uma de suas escapadas, e Juno andava por perto, farejando o seu rastro. A própria Eco já gozara dos favores de Júpiter e prometera ocultar, a pedido do grande deus, os amores que ele agora mantinha com outra ninfa. A deusa dos bosques não queria saber de fofocas e por isso fazia vistas grossas ao namoro. Afinal, meter-se com o deus supremo podia trazer-lhe problemas funestos.

Certo dia, porém, Juno, tomada pela cólera, chegou quase a tempo de flagrar o esposo nos braços da tal ninfa. Eco, após alertar o casal, dissera a Júpiter:

– Deixem comigo, eu a distrairei enquanto vocês escapam.

E assim fez, realmente. Tão logo Juno chegou, Eco apoderou-se dela com uma longa conversa, repleta de digressões e subterfúgios. Mas, Juno acostumada às desculpas esfarrapadas do marido, compreendeu logo a intenção da ninfa, que se achava mais esperta do que realmente era:

Cale a boca! – disse, empurrando-a. – Pensa que me engana com sua conversa mole, sua atrevida?

Eco, assustada e com as mãos da furiosa deusa impressas nos ombros, calou-se. Mas era tarde demais.

Porque pretendeu me fazer de boba a punirei, fazendo com que nunca mais possa dizer nada a não ser as últimas palavras que escutar – amaldiçoou Juno.

–...as *últimas palavras que escutar*... – repetiu Eco, em cuja boca o feitiço já começava a atuar.

Aí está o que ganhou com seu atrevimento – disse Juno, vingada. – Adeus, idiota!

...adeus, *idiota*... – repetiu Eco e tapou rapidamente a boca com as duas mãos.

A notícia da maldição de Juno espalhou-se ligeiro por entre as ninfas:

Bem feito, sua ordinária – disse um dia uma rival a Eco.

... *sua ordinária*... – respondeu Eco, que ao menos podia, às vezes, responder à altura os desaforos que escutava.

Assim vagou a ninfa por entre os bosques durante muitos anos, até que um dia, caminhando pelas montanhas, encontrou Narciso, um jovem caçador que havia se extraviado de seus colegas. Eco, ao colocar os olhos sobre a beleza do jovem, tomou-se imediatamente de amores por ele. Seguiu-o por um longo tempo, imaginando qual o melhor meio de se aproximar dele, até que, ao pisar num galho solto, despertou finalmente a atenção do moço.

O que foi isto? Perguntou o rapaz. – Há por aqui mais alguém?

–... *mais alguém*... – repetiu Eco.

Chegue mais perto – disse Narciso, sem ver ninguém.

...*mais perto*... – disse Eco e mostrou-se, finalmente, tendo apenas o cuidado de ajeitar os cabelos.

Decepcionado por ver que não era nenhum de seus companheiros, Narciso simplesmente perguntou:

Diga-me, ninfa, como faço para sair daqui?

... *sair daqui* ... – replicou Eco, agoniada, pois a última coisa que desejava era que ele fosse embora.

Não podendo expressar com suas próprias palavras o seu amor, sem que antes o estranho o declarasse para ela, a ninfa desesperou-se e resolveu tomar uma medida drástica. Estendendo os braços, lançou-se para ele num frenético abraço. “Talvez ele entenda os meus sentimentos”, pensou.

O que está fazendo? – exclamou Narciso, atirando-a ao solo com um empurrão. – Não quero o seu amor!

... *quero o seu amor*...– repetiu a ninfa, vendo Narciso dar-lhe as costas e escapar rapidamente por uma vereda do bosque.

Mas em matéria de amor Eco era um desastre. Consciente de seu fracasso, a pobre ninfa recolheu-se para o interior de uma caverna no bosque. Ali, após enfadar durante longos anos as paredes da gruta com seus lamentos e lágrimas, viu seu corpo, aos poucos, dissolver-se na escuridão da caverna, até a passar a fazer parte dela. Da pobre ninfa só restou sua voz cava e profunda, a repetir sempre as últimas palavras que os passantes pronunciassem.

Narciso prosseguiu com suas caçadas e a tratar com rudeza as ninfas que o perseguiram. O jovem caçador era pretensioso e arrogante, e mulher alguma parecia bastar à sua vaidade. Inclusive corria uma lenda que dizia que quando Narciso nasceu, um oráculo teria anunciado que ele poderia viver muito tempo, se jamais enxergasse a si próprio. Seu pai, por via das dúvidas, quebrou todos os espelhos da casa. Temendo que o filho procurasse o próprio reflexo em alguma outra parte, adquiriu um espelho mágico, no qual Narciso via sua imagem sempre distorcida. Mesmo assim, sua beleza era tal que o arrogante rapaz não desgrudava do bendito espelho.

Como sou lindo... – dizia, sempre que tinha o espelho nas mãos.

Um dia, porém, durante uma caçada mais agitada, o espelho que trazia sempre em seu bolso partiu-se. Juntando os cacos pôde ver apenas, com lágrimas nos olhos, o reflexo estilhaçado da própria beleza.

Que lindos pedaços! – ainda se admirou, numa vaidade residual e fragmentária.

Abalado e cansado da caça, Narciso meteu-se para dentro das profundezas do bosque, próximo da gruta onde Eco vivia. Ali perto havia um pequeno lago, absolutamente deserto e silencioso. Sobre suas plácidas águas nem um único cisne deslizava. As árvores, nas margens, inclinavam-se para longe do espelho cristalino de suas águas, como que tentando escapar de seu intenso reflexo.

Narciso, chegando à margem, debruçou-se para tomar alguns goles da límpida água. Ao fazê-lo, percebeu que alguém o observava de dentro da água. Fascinado com a beleza daquele semblante inigualavelmente belo, Narciso teve de admitir que era mais perfeito ainda do que o seu próprio rosto.

Quem é você, rosto adorável, que me contempla deste jeito? – perguntou à efígie encantadoramente bela, que o mirava apaixonadamente nos olhos.

O rosto lindo, porém, não lhe respondia, nem a esta nem às outras solicitações. Por várias vezes Narciso tentou, sem sucesso, seduzir aquele rosto magnífico. Um dia debruçou-

se a ponto de encostar os lábios à liquefeita boca da imagem. Porém, ao fazê-lo, viu o belo estranho turvar-se, o que o encheu de pânico.

Não, não fuja! – exclamou, assustado, descolando rapidamente os lábios da água, o que fez a imagem retomar, aos poucos, a sua anterior nitidez.

Por que rejeita meus beijos?

Pela primeira vez Narciso descobria o que era a dor do amor não correspondido.

Apesar do jovem erguer cada vez mais a voz, Eco, que ouvia tudo, excepcionalmente não lhe repetia as últimas palavras. Vítima da crueldade de Narciso, gozava agora, secretamente, a sua vingança. O único ruído que escapava da caverna era um riso baixinho, que o vento produzia ao passar pelas fendas das pedras.

O jovem caçador foi perdendo a sua cor. Suas faces murchavam, seu cabelo crescia desmesuradamente – a ponto da franja cair-lhe pelos olhos – e seu nariz, perfeitamente aquilino, apresentava uma coriza continuamente a escorrer. Mas nada disso era o bastante para fazer com que ele deixasse de amar aquele rosto magnificamente belo. Assim foi definhando lentamente o pobre Narciso, às margens do lago. Sem poder consumir o seu amor, acabou se transformando numa bela flor roxa de folhas brancas, sempre debruçada sobre o leito das águas. Sua sombra infeliz embarcou no mesmo dia na barca de Caronte, atravessando o Estige rumo ao país das trevas. Mas nem o severo barqueiro pôde impedi-lo de, enquanto fazia a travessia, reclinar-se outra vez para mirar-se nas águas do rio infernal.

Letras das canções (Cálice e Silêncio)

Cálice - de Gilberto Gil e Chico Buarque de Hollanda

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoados eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer momento Ver
 emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai, abrir a porta
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar o meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel
 Me embriagar até que alguém me esqueça

O Silêncio – de Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes

antes de existir computador existia tevê antes de existir
 tevê existia luz elétrica antes de existir luz elétrica
 existia bicicleta antes de existir bicicleta existia
 enciclopédia antes de existir enciclopédia existia
 alfabeto antes de existir alfabeto existia a voz antes de
 existir a voz existia o silêncio o silêncio foi a primeira
 coisa que existiu um silêncio que ninguém ouviu astro
 pelo céu em movimento e o som do gelo derretendo o
 barulho do cabelo em crescimento e a música do vento
 e a matéria em decomposição a barriga digerindo o
 pão explosão de semente sob o chão diamante
 nascendo do carvão homem pedra planta bicho flor luz
 elétrica tevê computador batedeira, liquidificador
 vamos ouvir esse silêncio meu amor amplificado no

amplificador do estetoscópio do doutor no lado esquerdo do peito, esse tambor

Ilustração da capa do livro

Figura 5: Edição de 1982.

Filme Padre, padrone - Pai, Patrão

Figura 6 - Cartaz do filme.

Ficha Técnica Padre, padrone

Nacionalidade: Itália

Título Original: Padre Padrone Lançamento: 1977 (1h51min).

Direção e Roteiro: Paolo Taviani e Vittorio Taviani.

Elenco: Omero Antonutti, Saverio Marconi, Marcella Michelangeli, Fabio Angioni, Fabrizio Forte, Giuseppino Angioni, Giuseppe Brandino, Pierluigi Alvau e Nanni Moretti. Música: Egisto Macchi.

Fotografia: Mario Masini.

Gênero: Drama

Premiações: Festival de Berlim Interfilm Grand Prix (1977), Palma de Ouro (1977) e David di Donatello – David especial (irmãos Taviani – 1978).

O Espelho, conto de Guimarães Rosa.

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que

sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com o aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho ? Há- os “bons’ e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objetivas análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.

Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, refuto-o. O experimento, por sinal ainda não realizado *com rigor*, careceria de valor científico, em vista das irreduzíveis deformações de ordem psicológica. Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... e os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então ?

Note que meus reparos limitam-se ao capítulo dos espelhos planos, de uso comum. E os demais – côncavos, convexos, parabólicos – além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? Parece-me não absurda, a hipótese. Matemáticos especializados, depois de mental adestramento, vieram a construir objetos a quatro dimensões, para isso utilizando pequenos cubos de várias

cores, como esses com que os meninos brincam. Duvida?

Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo. Fiquemos, porém, no terra-a-terra. Rimo-nos, nas barracas de diversões, daqueles caricatos espelhos, que nos reduzem a monstregos, esticados ou globosos. Mas, se só usamos os planos – e nas curvas de um bule tem-se sofrível espelho convexo, e numa colher brunida um côncavo razoável – deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos.

Temí-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações ? – jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela ? Quem o Monstro ?

Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas ? O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora. Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz-treva. Não se costumava tapar os espelhos, ou volta-los contra a parede, quando morria alguém da casa ? Se, além de os utilizarem nos manejos de magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de cristal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos, não será porque, através dos espelhos, parece que o mundo muda de direção e de velocidade? Alongo-me, porém. Contava-lhe...

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei. Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri ... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. Quem

se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto; ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses.

Sim, instrutivos. Operava com toda a sorte de astúcias; o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocais com a luz de repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos – de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriram-se-me enigmas. Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio refluí e recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o rosto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sme desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se vêem, no comum, os movimentos translativo e rotativo deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende.

Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*, afito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. assistiram-me seguras inspirações.

Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do *rosto externo* diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio “visual” ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado. Tomei o elemento animal, para começo.

Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, relembrar seu *facies*, é fato. Constato-o, apenas; longe de mim puxar à bimbalha temas de metempsicose ou teorias biogenéticas. De um mestre, aliás, na ciência de Lavater, eu me inteirara no assunto. Que

acha? Com caras e cabeças ovinas ou equinas, por exemplo, basta-lhe relancear a multidão ou atentar nos conhecidos, para reconhecer que os há, muitos. Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissocialos meticulosamente, aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto.

Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo. Como todo homem culto, o senhor não desconhece a loga, e já a terá praticado, quando não sejam em suas mais elementares técnicas. E, os “exercícios espirituais” dos jesuítas, sei de filósofos e pensadores incréus que os cultivam, para aprofundarem-se na capacidade de concentração, de par com a imaginação criadora...Enfim, não lhe oculto haver recorrido a meios um tanto empíricos: gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. Só a uma experiência me recusei, por medíocre senão falseadora, a de empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos. Mas, era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilitar-me: olhar não-vendo. Sem ver o que, em “meu” rosto, não passava de *reliquat* bestial. Ia-o conseguindo?

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário – as parecenças com os pais e avós – que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intacto. E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura. Careceríamos de dias, para explicar-lhe.

Prefiro que tome minhas afirmações por seu valor nominal.

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, com uma esponja. E escurecia-se. Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei,

sem menos? Perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confiança tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna. Lembre-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho.

Mas, com o comum correr cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. O tempo, em longo trecho, é sempre tranquilo. E pode ser, não menos, que encoberta curiosidade me picasse. Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficçõesita, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona.

Com que, então durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto *eu*, não era mais do que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o que mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que crianças – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória.

Mas, o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou alinhamento lógico – na conta agora caio. Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. Mesmo que tudo fosse verdade, não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva, e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho...

Dou-lhe razão. Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e, pois: pondo os bois antes do carro e os chifres depois dos bois. Releveme.

E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente.

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo.

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, via, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?

Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o “*salto mortale*”... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: - “*Você chegou a existir?*”

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?

Serra do Corvo Branco

Figura 7 - Serra do Corvo Branco, em Urubici, Santa Catarina, Brasil. Imagem disponível em <https://www.utiam.com/urubici/>. Acesso em: 15 jan 2019.

Graffiti

Figura 8: Graffiti de Renan Santos, no cruzamento das ruas Fradique Coutinho e Cardeal Arcoverde, Pinheiros, São Paulo, 2019.

Filme Mutum

Figura 9 - Cartaz do filme.

Ficha Técnica Mutum

Nacionalidade: Brasil

Lançamento: 2007 (90min).

Direção: Sandra Kogut

Roteiro: Ana Luiz Martins Costa, Sandra Kogut

Elenco: Thiago da Silva Mariz, Wallison Felipe Leal Barroso, João Miguel, Izadora Fernandes,

Rômulo Braga, Maria Juliana Souza de Oliveira, João Vitor Leal Barroso, Brenda Luana

Rodrigues Lima, Flávio Bauraqui, Paula Regina Sampaio da Silva e Luiz Carlos Vasconcelos.

Produção: Flávio R. Tambellini, Isabelle Pragier e Laurent Lavolé

Música composta: Moreno Veloso, Jaime Alem

Fotografia: Mauro Pinheiro Junior

Gênero: Drama

Premiações: Toronto International Film Festival Seleção Oficial 2007, Festival do Rio 2007 –

Melhor Filme, Cannes 2007 – Filme de encerramento, Berlim Int'l Film Festival, Generation Special Mention.

Caderno de um ausente

Figura 10 - Página da obra *Caderno de um ausente*, de Carrascoza.

Inspiração

Figura 11 -Crédito: Ana Paula Amaral. Da esquerda para a direita: o Odie, a Autora e o Mestre.

Ao Mestre⁹⁴, o meu carinho...

Mestre, não irei para Pasárgada, pois os amigos e o rei estão mortos.

Mestre, no entanto, proponho que sigamos para um lugar imaginário ainda sem nome. Lá, existe um gramado verdejante. Por lá, o sol brilha todos os dias. Tem sabiá e bem-te-vi em toda parte. Também há flores das mais diversas e, quando temos sorte, vemos colibris. Lá não preciso nem de cama, nem de descanso, porque só existe bem-aventurança. Os dias sucedem-se em alegrias e sempre há, no horizonte, boas notícias. Ah, Mestre, já ia me esquecendo: também por lá posso cultivar silêncios e segredos e manter uma conversa miúda com seres amigos, meus gatos, meus meninos... Ah, como sou feliz nesse lugar. Lá cultivo meus melhores tempos, de fato incertos, mas repletos de experiências únicas, indescritíveis em palavras. Mestre, posso lhe adiantar que, mesmo abstratas, são concretas já que construíram um templo, sem paredes, sem teto... Porém acolhedor, que jamais nega

⁹⁴ Meus escritos do dia 02/12/2017, em 13/12/2017 ele partiu.

abrigo a quem o procura com verdade. Lá não é preciso nada; tudo está contido e existe na proporção e intensidade que se desejar.

Assim é esse lugar.