



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**OS ASPECTOS DO SILÊNCIO NO JOGO DOS SENTIDOS
LACUNAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRÁFICAS
EM CONTEXTOS DE CENSURA
(1966-1980)**

THIAGO AUGUSTO CARLOS PEREIRA

**Foz do Iguaçu
2020**



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**OS ASPECTOS DO SILÊNCIO NO JOGO DOS SENTIDOS
LACUNAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRÁFICAS
EM CONTEXTOS DE CENSURA
(1966-1980)**

THIAGO AUGUSTO CARLOS PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Bruno López Petzoldt

**Foz do Iguaçu
2020**

THIAGO AUGUSTO CARLOS PEREIRA

OS ASPECTOS DO SILÊNCIO NO JOGO DOS SENTIDOS
LACUNAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRÁFICAS
EM CONTEXTOS DE CENSURA
(1966-1980)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Bruno López Petzoldt
UNILA

Prof. Dr. Fábio Mendes Ramalho
UNILA

Prof. Dr. Ivan Alejandro Ulloa Bustinza
UNILA

Foz do Iguaçu, 2020

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

P436

Pereira, Thiago Augusto Carlos.

Os aspectos do silêncio no jogo dos sentidos: lacunas literárias e cinematográficas em contextos de censura (1966-1980) / Thiago Augusto Carlos Pereira. - Foz do Iguaçu-PR, 2020.
251 f.: il.

Mestrado (Dissertação) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2020.

Orientador: Bruno López Petzoldt.

1. Censura. 2. Análise do discurso. 3. Cinema - Censura. 4. Literatura - Censura. 5. Liberdade de expressão.
I. Petzoldt, Bruno López. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 321.64:342.727“1966/1980”

Dedico o presente trabalho
à nobreza de minha avó, Conceição;
à memória de meu avô, Antônio;
à força e à justeza de minha avó, Ana;
à coerência intelectual e ao caráter de meu avô, Miguel;
aos cineclubes de minha infância;
influência cultural e companheirismo de minha tia, Fran;
ao amor agregador de minha tia, Márcia;
aos talentos e cuidados de minha tia, Paula;
ao amor pelos animais
e companheirismo de minha tia, Marcele;
à reanimadora elegância de minha tia, Sil;
à compassiva alegria de minha tia, Meire;
à exemplar caridade de minha tia, Simone;
à digna esperteza de meu tio, Marcílio;
às lembranças de infância
dos tios e tias que há muito não vejo;
ao carinho de meus primos e primas;
à duradoura fraternidade de Guilherme, Gustavo e Lucas;
ao mentorado e à amizade do professor Jocenilson;
aos raios de sol da Laís;
à confiança em meu potencial
alimentada por meu pai, Gilberto;
à minha irmã, Ranni,
pelo amor às causas mais importantes;
ao meu irmão, Lucas,
pela radiante esperança no amanhã;
à minha mãe, Dill, *amiga dos seres humanos*,
pelo amor à criatividade e à compaixão.
– minha maior inspiração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Bruno Petzoldt, orientador deste trabalho, por acreditar em sua pertinência e em meu potencial, de um modo mais específico, diante do desafio de executá-lo.

Agradeço ao professor Fábio Ramalho, membro da banca examinadora, por suas contribuições na etapa de qualificação e pela justeza de suas críticas na ocasião da defesa.

Agradeço ao professor Iván Ulloa, membro da banca examinadora, por seu exemplo cotidiano, amizade e zeloso exercício da crítica.

Agradeço ao professor Andrea Ciacchi, docente da PPG-IELA, pelo acolhimento, exemplo professoral e confiança no potencial deste projeto.

Agradeço ao professor Jocenilson Ribeiro, supervisor de meu estágio docente, por sua amizade, mentorado e motivação.

Agradeço ao companheiro Newton Camargo, técnico da secretaria de pós-graduação, por sua competência, atenciosidade e exemplo.

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.

Ausência, Carlos Drummond de Andrade

PEREIRA, Thiago Augusto C. **OS ASPECTOS DO SILÊNCIO NO JOGO DOS SENTIDOS** LACUNAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRÁFICAS EM CONTEXTOS DE CENSURA (1966-1980). Trabalho para obtenção de título de Mestre em Estudos Latino-Americanos – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

RESUMO

O presente trabalho se define pela estruturação de um dispositivo analítico, amparado pelo dispositivo teórico da Análise do Discurso (franco-brasileira), desenvolvido para que se faça possível a tarefa de observar os sentidos que se concatenam pelo emprego do silêncio no interior de obras artísticas de teor narrativo (cinematográficas e literárias), produzidas em contextos históricos de censura de Estado, no Brasil e na Argentina, entre os anos de 1966 a 1980. Para tanto, o presente trabalho se ampara nas contribuições teóricas de E. Orlandi, M. Foucault, M. Pêcheux, M. Gregolin pertinentes ao *dispositivo teórico* da A.D. Também, leva em consideração os estudos sobre a censura, por vias das contribuições de C. Berg, S. Mattos, M. Aquino, A. Callado. Além desses, as considerações de R. Ortiz, W. Mignolo, N. Canclini, J. Barbero, acerca dos processos da modernidade e do colonialismo. Preocupando-se também com elementos da história da arte moderna, pelas contribuições de M. Stokstad, W. Cothren e S. Sontag. Desenvolvendo, assim, o conceito de silêncio que permite ao presente dispositivo analítico identificar os aspectos pelo qual o mesmo permite, quando empregado em materialidades artísticas, concatenar sentidos, *discursando em segundo plano*. Para tanto, se desenvolve cinco complementares categorias respectivas aos modos como o silêncio se emprega no interior das materialidades. São elas: *Esquecimento, Incapacidade, Omissão, Saturação e Solidariedade*, tais como observadas a partir das obras “Quatro-Olhos” (1976), de Renato Pompeu, “Fome de Amor” (1968), de Nelson Pereira dos Santos, “O Beijo da Mulher Aranha” (1976), de Manuel Puig, “PanAmérica” (1967), de José Agrippino de Paula, e “Queremos Tanto a Glenda” (1980), de Júlio Cortázar, e verificadas, *a posteriori*, a partir da análise de outras materialidades artísticas, *a saber*, “Bar Don Juan” (1967), de Antonio Callado, “As Armas” (1969), de Astolfo Araújo, “O Padre e a Moça” (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, “Eu Estava Ali Deitado” (1969), de Luiz Vilela, “Gente Fina É Outra Coisa” (1977), de Antônio Calmon, “Mar de Rosas” (1977), de Ana Carolina.

Palavras-chave: Silêncio. Censura. Literatura. Cinema. Análise do Discurso.

PEREIRA, Thiago Augusto C. **THE ASPECTS OF SILENCE WITHIN THE GAMES OF MEANINGS**. LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC LACUNAS IN TIMES OF STATE CENSORSHIP (1966-1980). Academic Dissertation submitted for the attaining of the Master of Latin American Studies degree - Federal University of Latin American Integration, Foz do Iguaçu, 2020.

ABSTRACT

The present work is defined by the structuring of an analytical device, supported by the theoretical device of Discourse Analysis (Franco-Brazilian), developed in order to observe the meanings that are assembled by the adoption of silence within works of art that are structured in a narrative form (be they cinematographic or literary in nature), produced within historical contexts of State censorship, in Brazil and Argentina, between the years 1966 to 1980. Thus, the present work is sustained by the contributions of E. Orlandi, M. Foucault, M. Pêcheux, M. Gregolin pertaining to the theoretical device of Discourse Analysis. Moreover, it takes into account the contributions of the studies on censorship by way of the works of C. Berg, S. Mattos, M. Aquino, A. Callado. Furthermore, it also considers researches by R. Ortiz, W. Mignolo, N. Canclini, J. Barbero, pertaining to the processes of modernity and its relation to colonialism. In addition, it takes into account pertinent elements of the history of modern art, through the contributions of M. Stokstad, W. Cothren and S. Sontag. Thus, developing the concept of *silence* that best allows the present analytical device to identify the aspects by which it concatenates meanings when adopted within artistic materialities – *as if speaking from the background*. To this end, five complementary categories are herein developed, corresponding to the ways in which silence is adopted within the analysed materialities. They are: *Forgetfulness*, *Impairment*, *Omission*, *Saturation* and *Solidarity*, as observed within the narrative artworks “Quatro-Olhos” (1976), by Renato Pompeu, “Hunger for Love” (1967), by Nelson Pereira dos Santos, “Kiss of the Spider Woman” (1976), by Manuel Puig, “PanAmérica” (1967), by José Agrippino de Paula, and “We Love Glenda So Much” (1980), by Júlio Cortázar, and verified, *a posteriori*, by the analysis of other artistic works, namely “Bar Don Juan” (1967), by Antonio Callado, “The Weapons” by Astolfo Araújo, “The Priest and the Girl” (1966), by Joaquim Pedro de Andrade, “Eu Estava Ali Deitado” (1969), by Luiz Vilela, “The Rich Are Something Else” (1977), by Antônio Calmon, “Sea of Roses”, by Ana Carolina.

Key words: Silence. Censorship. Literature. Cinema. Discourse analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DISPOSITIVO TEÓRICO	19
2 AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO	43
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTADO DA ARTE	44
2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MODERNO	63
2.2.1 Espaço, Tempo e Pessoa	67
2.2.2 A Colonialidade	79
2.2.3 A Massificação	84
2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CENSURA	91
3 ENTENDENDO O SILÊNCIO	103
3.1 AUSÊNCIA, ALIENAÇÃO, ANULAÇÃO	103
3.2 SILÊNCIO COMO METÁFORA	112
3.2.1 Silêncio como Metáfora na Religião	115
3.2.2 Silêncio como Metáfora para a Alienação Social	118
3.2.3 Silêncio como Metáfora na Arte	121
3.3 O SILÊNCIO NA ARTE COMO UM CONDUTO POÉTICO	132
3.3.1 O Silêncio como Recuo Junto a Arte Moderna	137
3.4 SILÊNCIO, ARTE E RESISTÊNCIA	143
3.5 RESUMO DO CAPÍTULO	151
4 O DISPOSITIVO ANALÍTICO EM USO	154
4.1 OS ASPECTOS DA FORMULAÇÃO DE SENTIDOS PROPICIADOS PELO SILÊNCIO NO INTERIOR DAS MATERIALIDADES ARTÍSTICAS	155
4.1.1 Esquecimento	157
4.1.2 Incapacidade	162
4.1.3 Omissão	169

4.1.4 Saturação	177
4.1.5 Solidariedade	183
4.2 AS CATEGORIAS EM USO	191
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS	246

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se constitui na proposta de criação de um dispositivo analítico aplicável à análise das formações de sentido propiciadas pelo emprego do silêncio em obras artísticas, de teor narrativo, produzidas em contextos de censura no Brasil e na Argentina (1964-1980), pelos *mediums* da literatura e do cinema. De um modo mais amplo, ela visa contribuir para a uma conceituação do silêncio junto ao discurso e a arte, através de sua observância preliminar em empregos cotidianos e, de um modo definitivo, em materialidades artísticas. Isto é feito por meio do desenvolvimento de categorias de análise que viabilizam a observância dos modos como o silêncio se emprega ao concatenar sentidos nas materializações consideradas. Dessa forma, organizou-se uma corpora representativa das pluralidades das formas às quais o silêncio se fazia empregar no intervalo considerado (1964-1980), de modo a contribuir também para a valorização da atuação dos artistas latino-americanos junto às formas possíveis de resistência ao autoritarismo e ao silenciamento em tempos de censura.

Desse modo, faz-se aqui necessário considerar que as formações de sentido características das relações discursivas florescem também a partir do silêncio, uma vez que um silêncio não *significa* a mesma coisa em distintos lugares e instâncias. Por essa razão, procura-se aqui comprovar, através da observação de obras de arte produzidas em contexto de censura, que nos períodos em que a censura se presta a impor às sociedades delimitações arbitrárias do que se pode e do que não se pode dizer, as obras artísticas seguem ainda exercitando sua vocação crítica, muito em função da assimilação que promovem do silêncio, como *forma-conteúdo*, junto ao jogo de sentidos a elas respectivos. No âmbito da arte, este processo alude também à apropriação de *modos de ver* (e de mostrar) característicos das relações que se inauguram no seio da instituição da arte em resposta aos câmbios históricos característicos da expansão urbana e industrial relativa ao amadurecimento da empresa da modernidade e seus limites e contradições. O que se observa, portanto, é a possibilidade de se concatenar

sentidos históricos através de recuos, cancelamentos e ausências, formulando sentidos por entre lacunas e contrastes aqui chamados de silêncio: que constitui-se como conceito a partir do efeito de anulações, ausências e alienações que são instrumentalizadas no interior de materialidades narrativas deste período.

Assim, para além de uma consideração das materialidades artísticas em si, é *dizer*, daquilo que as diferencia em relação às demais produções de seu tempo, considera-se aqui as suas condições históricas de produção como fatores imprescindíveis para uma compreensão de seus silêncios, ou melhor, dos sentidos patrocinados pelo emprego dos silêncios analisados. Nesse sentido, partindo de uma ponderação de vetores históricos que viabilizam suas condições de produção, questiona-se processos constitutivos da censura e sua intrínseca relação com o desenvolvimento da Modernidade – e sua intrínseca relação com a colonialidade –, refletidas nos *modos de ver e mostrar* característicos da arte que, consciente das transformações econômicas e estruturais de seu presente histórico, se impõe o desafio de assimilar nos processos que lhe são respectivos, fenômenos históricos alavancados pela industrialização e pela expansão das urbes nos séculos mais recentes.

Nesse percurso, observa-se produções artísticas – populares ou não – realizadas entre os anos de 1966 e 1980, em contextos de censura no cone sul (Brasil e Argentina), que, em virtude do recorte histórico de sua *corpora* e pelo pré-requisito mínimo de apresentarem empregos observáveis do silêncio, elegem-se como componentes as obras narrativas – cinematográficas e literárias –, intituladas: “Quatro-Olhos”, obra literária de Renato Pompeu, publicada em 1976; “As Armas”, obra cinematográfica de Astolfo Araújo, lançada no ano de 1969; “Bar Don Juan”, obra literária de Antonio Callado, publicada em 1968; “Gente Fina É Outra Coisa”, obra cinematográfica de Antônio Calmon, lançada em 1977; “Eu Estava Ali Deitado”, obra literária de Luiz Vilela, publicada em 1978; “Fome de Amor”, obra cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, lançada em 1967; “O Beijo da Mulher Aranha”, obra literária de Manuel Puig, publicada em 1976; “Mar de Rosas”, obra cinematográfica de Ana Carolina, lançada em 1977; “PanAmérica”, obra literária de José Agrippino de Paula,

publicada em 1967; “O Padre e a Moça” obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, lançada em 1966; e “Queremos Tanto a Glenda”, obra literária de Julio Cortázar, publicada em 1980.

Desse modo, sendo o silêncio considerado junto à formação e circulação dos sentidos, compreende-se que o silêncio é, antes de tudo, um elemento sujeito à *ordem do discurso*, passível, portanto, de ser abordado por intermédio das tecnologias analíticas da Análise do Discurso. Por intermédio dessa opção teórica, as noções de dispositivo; de condições de produção; de materialidade; de já-dito; de discurso e de ideologia se amparam na tradição dos estudos e análises do discurso franco-brasileiros, e constituem conceitos centrais que se empregam aqui na tarefa de apreender o silêncio no curso mesmo da linguagem. Assim, junto à Análise do Discurso, o conceito de materialidade predica que toda manifestação do silêncio seja também passível de remeter tanto às especificidades dos “textos” quanto às especificidades da movimentação dos sentidos – que, por sua vez, necessitam da materialidade dos textos para serem observados. É, portanto, desta relação que se estabelece aqui um dispositivo analítico voltado para a observância do silêncio, viabilizando sua análise e categorização a partir de materialidades artísticas.

Nesse âmbito, a presente análise compreende que as expressões artísticas que se oferecem pelos mediums do cinema, da música, da literatura, das artes plásticas, etc., constituem materialidades pelas quais o silêncio concatena sentidos em função de dadas condições de produção e relações enunciativas. O que implica em dizer que o silêncio apresentado pela unidade de um “texto” – i.e. sua materialidade – estabelece relações junto aos *já-ditos*, contribuindo para a formulação de sentidos que não se expressam (ou podem, temporária ou duradouramente, se expressar) pelos modos “convencionais” da linguagem. O que implica também em considerar aqui, que os termos “Arte”, “constructos artísticos”, “materialidades artísticas”, “obras de arte”, etc., dirão respeito a toda e qualquer produção artística produzida em um dado período e lugar sem que, pelo emprego dos termos, se estabeleça distinções valorativas entre os mediums considerados ou entre os critérios estéticos aos quais se submetem e

predicam. E isso porque, como princípio axiomático, a práxis censória não se dá ao luxo de estabelecer uma distinção valorativa entre as modalidades de comunicação às quais submete suas restrições e proibições – e nem se deixa influenciar pelos critérios valorativos de suas habituais catalogações.

Pois, sob o jugo da censura, todas as materialidades discursivas (retroativa e sincronicamente) se encontram sob o mesmo nível de desconfiança, e se submetem – à despeito de suas particularidades formais, modais ou geracionais – à mesma classe de vigilância e à mesma potencial violência. Neste cenário, a arte, em seu fazer cotidiano, passa a ser interpretada como potencial ameaça aos valores predicados pelos censores e seus mandatários, assim como o exercício do jornalismo. E é por essa razão que no presente trabalho as considerações sobre a arte não se orientam pelas habituais distinções – tais como *moderno x pós moderno, erudito x popular, etc.* –, mas se preocupa em considerar a arte, partindo de variados exemplos, a partir de sua capacidade de responder aos estímulos e transformações de seu entorno, acolhendo e fomentando o que se chama aqui de novos *modos de ver (e de mostrar)*, desenvolvidos sob a medida dos desafios históricos aos quais se vê submetida. E isso porque, de um modo mais específico, vale dizer que sob a vigência da censura, qualquer circulação de bens culturais – *i.e.* canções, filmes, livros, poemas, corpos, ideias, arquiteturas etc. –, sem acepção de mediums ou modalidades semânticas (ignorando os pormenores das teorias da arte), se encontram em situação de embargo e sujeitas às mesmas restrições e violências às quais se reserva aos jornais e ao exercício político cotidiano. Por conseguinte, se para a censura a especificidade da linguagem artística não importa ao exercício de sua proibição aos discursos – estando todas igualmente sujeitas à régua do que pode e não pode ser dito – considera-se aqui que o silêncio, indistintamente da natureza de sua materialidade artística, igualmente se insere como espaço de recuo no jogo do sentidos, transbordando desde suas lacunas aquilo que se proíbe nas molduras.

É em razão do que se introduziu acima que o presente trabalho, ao contemplar as materialidades artísticas diante de processos históricos de censura – e do artista

como um de seus alvos preferenciais –, apresenta sua abordagem ao silêncio, organizado em capítulos e seções, por intermédio dos quais se estruturam as exposições constituintes de sua apreensão pela presente dissertação. Por conseguinte, no capítulo primeiro, são apresentados os conceitos referentes à Análise do Discurso que amparam seu dispositivo teórico, estes que, no transcurso da dissertação, embasam o desenvolvimento do dispositivo analítico referente à presente pesquisa – *i.e.* seu método de análise. Sendo assim, o primeiro capítulo se ampara em contribuições oferecidas por pesquisadores relevantes à tradição da Análise do Discurso – tais como Eni Orlandi, Maria do Rosário Gregolin, Michel Pêcheux, D. Maingueneau, P. Charaudeau e Michel Foucault –, amparadas, secundariamente, por noções de *narrativa* – oriundas de M. Bakhtin –, de *cinema* – por intermédio de H. Khatchadourian – e *drama* – por K. Elam.

No segundo capítulo, encontram-se dispostas as considerações elementares acerca das particularidades das condições de produção que se elegem por referência na tarefa de analisar os sentidos que se concatenam pelo emprego do silêncio em produções artísticas produzidas em contextos de censura. Por conseguinte, aloca-se neste capítulo a revisão preliminar de importantes aspectos da história *Social* e da *Arte*, referentes a três importantes ocorrências históricas, *a saber*: a) o desenvolvimento dos, aqui chamados, novos *modos de ver* no interior da instituição arte, desenvolvidos em resposta a urbanização e a industrialização experimentadas nos mais recentes séculos; b) o desenvolvimento, por parte da empresa da modernidade, de novas concepções de *tempo* e *espaço* que, por sua vez, constituem novos *sujeitos*; c) os modos como a restrição à circulação dos discursos e sentidos imposta pelas censuras se beneficia das transformações estruturais patrocinadas pela urbanização e industrialização patrocinada pela modernidade.

É desse modo, portanto, que o segundo capítulo se distingue dos demais por se amparar, de um modo particular, em mais extensa revisão bibliográfica, norteando-se pelas contribuições de pesquisadores como Stokstad M. e Cothren W. – no que diz respeito às considerações elencadas acerca História da Arte –, assim como pelas

contribuições oferecidas pelos pesquisadores N. Canclini, J. Barbero, W. Mignolo e R. Ortiz – à respeito das características da modernidade (e de sua relação com a colonialidade) consideradas aqui –, bem como pelas contribuições de S. Mattos, C. Berg, A. Callado e M. Aquino quanto a uma ponderação crítica acerca da censura de Estado, pertinentes a uma compreensão da censura como silenciamento e condição de produção de sentidos.

No capítulo terceiro, estruturam-se considerações que permitem localizar o silêncio no cerne de distintas alusões a *ausências*, *alienações* e/ou *anulações*, revelando seu caráter *metafórico* intrínseco e sua igualmente importante potencialidade *poética*. Em resposta, considera-se ser o silêncio um dos fatores que distinguem a arte que se desenvolveu junto aos processos de expansão urbana e industrial das que se produziram em outros momentos da história ocidental, e a censura de Estado, de um modo mais específico, como um dos fatores que legitimam a compreensão da arte como “contra informação”. Nesse sentido, considera-se as contribuições dos pesquisadores M. Abrams, G. Rocha, G. Deleuze, S. Sontag, E. Orlandi, na tarefa de desenvolver a) o perfil conceitual do objeto que aqui se intitula silêncio; b) o caráter específico de sua materialização em produtos artísticos; c) a importância da arte como contraponto a processos históricos marcados por tentativas de homogeneização e cerceamento de discursos.

Por fim, reserva-se ao capítulo quatro a apresentação das categorias que, em validação a aplicabilidade do presente dispositivo analítico, se estruturam em resposta às obras analisadas. Categorias que se embasam na conceituação oferecida no capítulo três acerca do objeto silêncio, e que se constrói, junto ao escrutínio das obras literárias e cinematográficas da corpora presente, os cinco complementares aspectos – ou categorias – pelos quais o silêncio se faz introduzir nas obras artístico-narrativas observadas. Desse modo, ressalta-se que a constituição das categorias presentes se dá em concomitância às próprias análises efetuadas, fruto, portanto, do contato com as peças artísticas que compõem a presente *corpora*. Por conseguinte, divide-se o capítulo em duas partes: a) uma parte referente a apresentação das cinco categorias de

análise – *i.e.* Saturação, Esquecimento, Incapacidade, Omissão e Solidariedade – e suas respectivas atribuições, tal como identificadas nas obras “Panamérica”, “Quatro-Olhos”, “Fome de Amor”, “O Beijo da Mulher Aranha” e “Queremos Tanto a Glenda” (anteriormente citadas); b) uma parte dedicada a aferência das mesmas categorias, pelo exame das obras “Bar Don Juan”, “As Armas”, “Eu Estava Ali Deitado”, “O Padre e a Moça”, “Gente Fina é Outra Coisa” e “Mar de Rosas”.

Nesse sentido, é mediante a observância dos sentidos que o emprego do silêncio patrocina nas materialidades supracitadas que o dispositivo analítico *em uso* permite demonstrar as implicações do silêncio junto ao jogo dos sentidos e a formação de categorias – referentes aos aspectos de silêncio que se fazem observar – no exercício de sua apreensão. São essas categorias que, para além da referenciação dos sentidos patrocinados pelo emprego do silêncio no interior das materialidades analisadas, permitem observar aquilo que pode e aquilo que não pode ser dito, já que estão diretamente ligadas ao modo específico como cada uma dessas obras dispõem-se a organizar em seu interior suas respectivas relações de temporalidade e espacialidade – e de ambas para com as personagens –, e ao modo como as obras artísticas, para além de suas especificidades internas, documentam processos históricos e oferecem alternativas ao silenciamento.

Sendo assim, ressalta-se o irreduzível aspecto interdisciplinar do presente dispositivo analítico, em resposta ao estímulo oferecido pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos (PPG-IELA/UNILA), munindo-se dos arcabouços teóricos da Análise de Discurso franco-brasileira, da Literatura, da História, da Arte, além, *é claro*, de contribuições dos Estudos Culturais, da Linguística, do Cinema e da Filosofia. Atestando para uma valoração dos esforços de agentes latino-americanos junto ao coletivo das produções culturais de seu tempo, ressaltando as deletérias implicações do silenciamento e sua ameaça à autonomia dos povos, nações e indivíduos.

1 DISPOSITIVO TEÓRICO

A professora Eni Puccinelli Orlandi, em seu livro intitulado “As Formas do Silêncio” (2007), desenvolve uma pesquisa, em muitos sentidos, similar a que se faz aqui produzir; tanto que constitui, na brevidade da presente análise, um de seus mais relevantes sustentáculos teóricos. Nela, se estabelece os princípios do funcionamento do silêncio na linguagem, estabelecendo: **a)** que “[...] *há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido [...]*” (ORLANDI, 2007, p. 11 – grifos adicionados); **b)** que as “[...] *palavras transpiram silêncio [...]*” (Idem, p. 12 – grifos adicionados); **c)** que “[...] *todo dizer é [também] uma relação fundamental com o não dizer [...]*” (Idem – grifos adicionados); **d)** que “[...] *o silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação [...] lugar de recuo necessário para que se possa significar [i.e.] para que o sentido faça sentido [...]*” (Idem, p. 13 – grifos adicionados); **e)** que “[...] *o silêncio abre espaço [...] para o que permite o movimento do sujeito [...]*” (Idem – grifos adicionados), e que, por fim; **f)** “[...] *o real da linguagem [i.e.] o discurso [...] encontra sua contraparte no silêncio [...]*” (Idem – grifos adicionados).

Através de tais princípios permite-se que se compreenda o silêncio não apenas como um objeto da ordem do discurso, mas também como algo que a desafia, é *dizer*, que lhe oferece contraponto no interior das relações que patrocina – sem, evidentemente, anulá-la ou suplantá-la por coisa outra. Nesse sentido, os princípios delineados por Orlandi – tais como os ilustrados acima – se farão verificar em distintas etapas da presente análise, uma vez que esta estabelece por objeto o silêncio, na dimensão específica dos sentidos que este patrocina ao ser empregado em materialidades artísticas produzidas em contextos de censura. Sentidos, portanto, que se fazem perceber justamente quando, em um emprego possível, “não dizer” designa sobretudo uma relação fundamental com o que ali se proíbe dizer.

Pertinente a esta colocação é o fato de Orlandi também postular, em “As Formas do Silêncio”, princípios importantes da relação que se estabelece, de modo intrínseco, entre o *silêncio* – este objeto do discurso – e a *censura* – entendida ali como prática e

não apenas como modelo específico de política pública –, observando que no cerne desse encontro está aquilo que muitas vezes se confunde com o próprio silêncio: o *silenciamento*, este que “[...] não é silêncio mas pôr em silêncio [...]” (Idem, p. 12), mas que, ao inscrever-se na história, efetiva também “[...] um *processo de produção de sentidos* [...] que nos faz entender uma dimensão do *não-dito* [...]” (Idem, p. 12 – grifos adicionados), é *dizer*, uma dimensão daquilo que transcende os sentidos imediatos do que se diz ou não diz em uma ocasião.

Nesse sentido específico, estudar o silêncio na dimensão de uma imposição por vias do Estado seria observar as conexões entre os sentidos que dele se emergem e suas relações com o tempo e o espaço. Levando em consideração a interpelação dos sujeitos pela história, ao mesmo tempo que, através dela, para além das especificidades do silenciamento, se pode “[...] apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do *não-apreensível*) [...]” (Idem), compreendidos, por fim, “[...] não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento [...]” (Idem), importantes documentos de um tempo. Por essa razão, Orlandi desenvolve um dispositivo analítico voltado para a observância desse silêncio, atentando-se para os sentidos que se interpõem em função desse silêncio, observando, na pertinência de sua proposta analítica, materialidades artísticas que, na condição de obras *musicais*, apresentassem em suas letras e rimas o emprego do que conceitua em sua análise como silêncio. E isto para poder observar como estes silêncios produzem sentido para além até do que literalmente se diz. Trata-se portanto de uma análise do discurso desenvolvida sob medida para a tarefa de se observar (leia-se: *analisar*), em canções populares brasileiras produzidas em contexto de censura (1964-1985), a presença do silêncio e os modos como este silêncio fomentava sentidos.

Em razão disso, ao optar pela consideração das letras de música, ou seja, ao restringir sua corpora àquelas materialidades que se compõem exclusivamente de palavras associadas à melodias, Orlandi logra, por um lado, concentrar-se assertivamente em manifestações de maior brevidade, maior circulação e maior

acessibilidade. Por outro lado, essa escolha pela materialidade das letras de música implica também em não poder considerar *aquela* silêncio que se faz observar atrelado a obras artísticas às quais as referências de tempo e de espaço, tais como os que se encontram em materialidades narrativas – à exemplo do *cinema* e da *literatura* – se faz importar. É por essa razão que a presente análise – e o desenvolvimento de seu respectivo dispositivo analítico –, diferentemente das atribuições que se fizeram necessárias ao dispositivo analítico de Orlandi, se desenvolve aqui orientada pelo desejo de observar o silêncio a partir de seu emprego em *materialidades artísticas* que se constituam também a partir de uma “[...] relação de interligação essencial das relações de espaço e tempo [tais] como foram artisticamente assimiladas na literatura [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 11), é *dizer*, de empregos do silêncio que se componham também através de [...] uma categoria de conteúdo-forma [...]” (Idem) marcada pela “[...] fusão dos indícios do espaço e do tempo [...]” (Idem).

Materialidades por meio da qual “[...] o tempo se adensa e ganha corporeidade, [tornando-se] artisticamente visível [...] [e] o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história [...]” (Idem), permitindo que se observe por seu intermédio os modos como “[...] os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo [...]” (Idem). Já que a opção por materialidades que se compõe também em uma relação de *cronotopo* – *i.e. tempo + espaço* –, permite aqui que se observe o silêncio também em distintos níveis “[...] [desse] cruzamento de séries e [...] fusão de sinais [que] caracterizam o *cronotopo* artístico [...]” (Idem), aprofundando a relação que se constrói entre o silêncio e a história. Nesse sentido, a vantagem dessa opção se dá em virtude de [...] o *cronotopo* como categoria de conteúdo-forma [determinar também] (em grande medida) a imagem do homem na literatura [já que] essa imagem é essencialmente cronotópica¹ [...]”

¹ Bakhtin, ao apresentar a ideia de uma intrínseca relação entre o tempo do *cronotopo* e o tempo da realidade social explícita na citação trazida acima, justifica-a ao referenciá-la aos escritos de Immanuel Kant, referentes a sua “Estética Transcendental” – parte integrante de seu livro “Crítica da Razão Pura” (1781) –, no qual “[...] define o espaço e o tempo como formas necessárias de todo conhecimento [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 12). Nesse sentido, embasa sua própria assertiva ao arrazoar “[...] *aceitamos a apreciação kantiana do significado dessas formas no processo de conhecimento mas, à diferença de kant*

(Idem), dotando o presente dispositivo analítico com a possibilidade de, ao observar os sentidos do silêncio a partir de referenciais espaciais e temporais artísticas, observar também a constituição dos sujeitos na história. Entretanto, embora Bakhtin reconheça que a categoria *forma-conteúdo* conhecida como *cronotopo* não seja exclusiva da arte literária (Idem, p. 11), a tradição de sua atribuição lhe atrela a empregos como os que se introduz pelo autor na obra “Questões de Literatura e de Estética” (1975).

Como visto acima, uma breve desambiguação se faz pertinente aqui, ao se estabelecer que, à despeito das relações de tempo e espaço, *referentes à categoria do cronotopo* (tal como explicada acima), serem “[...] de modos distintos [...] princípios organizadores de todas as artes, tal como fornecem sustentação a estrutura básica do mundo e da realidade subjetiva [...]”² (KHATCHADOURIAN, 1987, p. 169), elas estão sujeitas a diferentes variáveis ao se estabelecerem em diferentes médiums – como o cinema, por exemplo, ou o *teatro dramático* antes dele. E isso porque “[...] uma das maneiras mais importantes pela qual [essas relações] operam desse modo em um filme, é o fato de elas tornarem possível o *movimento* [...]”³ (Idem) constitutivo do meio cinema, em comparação outras formas de arte, como, por exemplo, a literatura. É nesse sentido que se pode dizer ser crucial levar em consideração a categoria tempo-espaço ao intentar-se atender para “[...] a natureza [da] [...] movimentação e ação em um filme [já que para tanto se] requer [também] um entendimento da natureza do espaço e do tempo dele constitutivos [...]”⁴.

Nesse sentido, as considerações de Keir Elam (1987) acerca dos pressupostos básicos para se compreender os sentidos concatenados por uma peça dramática – em oposição a, por exemplo, aqueles que concatenam uma obra literária – podem ser

não as concebemos como ‘transcendentais’ e sim como formas da própria realidade factual [...] (Idem – grifos adicionados)

² “[...] in different ways space and/or time are organizing principles of all art, just as they provide the basic framework of the world and of subjective reality [...]” (Todas as traduções são do autor e os originais estarão nas notas de rodapé)

³ “[...] One of the most important ways in which they function in that way in a film is by their making motion possible [...]”

⁴ “[...] a consideration of the nature of physical motion, movement, and action in film requires an understanding of the nature of space and time in it [...]”

resumidos aos seguintes pontos: 1) domínio das competências linguísticas (fonológicas, morfológicas, sintáticas, lexicais, etc.) das línguas utilizadas; 2) situar-se em função das normativas psicológicas, culturais, sociais, etc., que organizam as regras de fala nos contextos sociais; 3) um conhecimento contextual – *i.e.* “*background knowledge*” – das personagens, dos objetos e dos acontecimentos que são ali referidos – e a capacidade de situá-los na trama; 4) a compreensão dos saberes que lhe permitem reagir aos acontecimentos (com raiva, com medo, etc.); 5) a capacidades de compreender intenções e propósitos inferidos; 6) saber que o falante assume também o papel de ouvinte (e vice e versa); 7) a capacidade de aceitar a criação de *mundos não reais*; 8) a capacidade de compreender que a trama se passa em um espaço literal, *é dizer*, que possui atribuições “espaço-temporais” válidas (ELLAM, 1987, p. 84).

Apontamentos que se estabelecem, portanto, como pré requisitos ou determinações mínimas para que seja possível compreender uma construção artística que se estruture em *atribuições espaço-temporais válidas* e que imbrique, necessariamente, aspectos linguísticos, cognitivos, espaciais, culturais, etc. para sem propriamente acedidos. Uma vez que são estes mesmos pré requisitos os fatores que viabilizam, outrossim, a possibilidade de se adentrar o campo discursivo para além da moldura das *letras, ou melhor*, para além das materialidades alfanuméricas. Neste sentido, estabelece-se aqui por “narrativa” o atributo definidor daquelas materialidades artísticas que, quer pelo *medium* literatura, quer pelo *medium* cinema, se estruturam orientados por designações *espaço-temporais*, permitindo assim que o discurso se faça referendar também a partir das relações internas que se estabelecem entre as descrições das personagens, dos espaços, das estratégias de passagem (e edição) do tempo referencial, dos diálogos, dos pensamentos, dos sonhos, dos devaneios, etc., comuns, à propósito da presente pesquisa, tanto às representações literárias quanto às cinematográficas⁵.

⁵ Ressalta-se aqui que, a despeito da vontade inaugural de eventualmente se incluir também peças teatrais como itens de análise no interior da presente corpora, a impossibilidade de contemplá-las para além da leitura dos textos literários (*i.e.* *roteiros dramáticos*) – dado o recorte histórico temporal constituinte da presente pesquisa –, foi critério definidor do recorte constitutivo da escolha das materialidades analisadas aqui (e exibidas no capítulo quatro da presente pesquisa).

Entretanto, compreender a natureza das materializações que se empregam aqui – na composição da corpora respectiva –, implica também demandar um arcabouço teórico específico, capaz de articular as movimentações do *discurso* desde um nível imediato, *é dizer*, desde o caráter dos empregos que se observam em materializações específicas, que o permita também apontar para seus sentidos históricos. É nesse sentido, portanto, que a presente análise encontra na tradição dos estudos da Análise do Discurso franco-brasileira seu amparo maior na difícil tarefa de construir aqui uma rota (ou percurso) rumo a observação dos sentidos do silêncio nas materializações que compõem a presente corpora. Por conseguinte, faz-se aqui evidenciar que a perspectiva epistemológica conhecida como *Análise do Discurso*, “[...] surgiu no interior de um questionamento sobre o papel das ciências humanas, na França, no início dos anos 1960 [...]” (GREGOLIN, 2011, p. 85), e, mais notoriamente, reinventou-se quando o filósofo “[...] Michel Foucault deslocou essa reflexão para o âmbito da linguagem, levantando questões sobre a *função* e o *funcionamento do discurso na sociedade* [...]” (Idem), um desdobramento que, para tanto, demandou, necessariamente, “[...] a articulação de ordens heterogêneas (língua, história, inconsciente) e a correlação teórica entre uma teoria linguística (derivada de Saussure), uma teoria da sociedade (derivada de Marx) e uma teoria do sujeito (derivada de Freud) [...]” (Idem).

É nesse sentido, portanto, que se diz que foi “[...] a partir de uma heterogeneidade teórica [...]” (Idem) que se constitui a análise dos discursos, disposta assim a “[...] tratar de um objeto complexo (os processos discursivos) [...]” (Idem), compreendendo, para tanto, ser necessário “[...] articular o linguístico e o histórico-social [...]” (Idem) uma vez observado que “[...] língua e [a] história confluem (de forma conflitiva) no sujeito (atravessado pelo inconsciente e pela ideologia) [...]” (Idem). Pois é de interesse observar que a Análise do Discurso se constituiu como “[...] um lugar de discussão constante sobre a construção dessa transdisciplinaridade [...]” (GREGOLIN, 2011, p. 85), considerando os limites e as fronteiras a ela respectivos por vias de uma abordagem em que, de modo intrínseco, “[...] língua, sociedade, historicidade, [e] sujeito são [...] pólos em torno dos quais vem sendo erigido o seu edifício teórico desde os

anos 1960 [...]” (Idem). Outrossim, faz-se expediente considerar que, em seu instante inaugural, “[...] a forte aproximação com a linguística saussuriana determinou que o objeto de análise privilegiado fosse a materialidade linguística [...]” (Idem, p. 86), focada, portanto, na “[...] materialidade verbal, linguística [...]” (Idem) dos discursos. Nesse sentido, pode-se dizer que a publicação do teórico Michel Pêcheux, intitulada “A Análise Automática do Discurso” (1969), representou como nenhuma outra a vocação *dessa* análise de discursos, orientada por uma trilha conscientemente saussuriana.

Entretanto, a partir das considerações de Michel Foucault postas em discussão através da obra “A Arqueologia do Saber” publicada no mesmo ano (1969), a qualidade das análises se complexificam. Pois, em Foucault, “[...] questões bem diferentes são colocadas na base [...], já que ele não pensa *com* saussure, [pois] questiona a fundação primordial de um método exclusivamente pensado para o linguístico [...]” (GREGOLIN, 2011, p. 86). Nesse sentido, já no fim dos anos 1960, “[...] o enunciado para a análise [...] de Foucault, não é exclusivamente linguístico, tem natureza semiológica [...]” (Idem). De modo que, por todo transcurso de sua atuação filosófica, se pode observar que “[...] Foucault não deixa de propor a possibilidade de que se façam outras arqueologias [...]” (Idem), livres das restrições originais da Análise do Discurso, tais como “[...] a da pintura [...]” (Idem), exemplificada por ele próprio no modo como “[...] como lê a tela *As Meninas* (Velasquez) no início de *As palavras e as coisas* (2000) [...] ou ainda, [no modo como] interessa-se pelos sentidos compostos nas telas de Magritte, em *Isto não é um cachimbo* (2002)” (Idem).

De modo igualmente relevante, é possível observar que em Foucault, “[...] mesmo em trabalhos [...] nos quais acentua elementos verbais, sua análise se expande para os rituais não verbais [...]” (Idem, p. 87), transcendentemente ao enfoque saussuriano. Isso porque “[...] Foucault dialogava com a semiologia francesa que estava sendo desenvolvida nos anos 1960-1970, particularmente com a obra de Roland Barthes [...]” (Idem), ainda que cultivando elos distintos, pois “[...] enquanto Barthes deriva sua semiologia das proposições saussurianas, a ‘semiologia’ pensada por Foucault tem natureza essencialmente histórica [...]” (Idem), propriamente voltadas para o discurso.

Nesse sentido é apenas “[...] a partir dos anos 1980, [que] operam-se transformações no tripé conceitual [...] – Saussure, Marx e Freud – [...]” (Idem) da Análise do Discurso como um todo, fato propiciado pelas importantes “[...] transformações políticas e sociais no contexto francês [que] levam à incorporação na própria obra de Michel Pêcheux, e, portanto nas bases epistemológicas da sua Análise do Discurso, de um novo conceito de História [...]” (Idem).

Isso porque, “[...] a partir dos anos 1980, Michel Pêcheux [um dos nomes mais importantes da A.D.] se aproxima dos historiadores da nova história e das propostas foucaultianas [...]” (Idem) e, por conseguinte, também da “[...] ideia de que a História não é só feita pelos grandes atores, de que ela é agenciada no imbricamento entre grandes acontecimentos e os sujeitos no cotidiano [...]” (Idem). Uma perspectiva que se encontra, inclusive, “[...] tematizada em vários textos de Michel Pêcheux do início dos anos 1980, nos quais insiste na necessidade de se pensar sobre as *circulações cotidianas do sentido* [...]” (Idem), acarretando, por fim, uma “[...] reviravolta teórico-metodológica (que se reflete na mudança do objeto preferencial de análise) [...]” (Idem, p. 88), expandindo o próprio horizonte da análise, transbordando também as outrora represadas atribuições conceituais daquilo que se entende por discurso.

Como resultado desses movimentos históricos, e inspirado pela “[...] leitura de Michel de Certeau e Mikhail Bakhtin [...]” (Idem), Michel Pêcheux “[...] propõe que, a partir de então, a Análise do Discurso abandone sua obsessão pelos textos escritos pelos grandes atores sociais e passe a incorporar produções ordinárias, de sujeitos no cotidiano [...]” (Idem), de modo que “[...] essa ampliação do objeto se [estendeu] também à materialidade discursiva e [abriu-se aí] a possibilidade de que sejam incorporadas textualidades não verbais” (Idem). Não por acaso, essa transformação no núcleo dos procedimentos da Análise do Discurso ocorreu “[...] em um contexto de crescimento exponencial da mídia, e, portanto, de grande circulação de textos sincréticos: era o início da hiperbolização da sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) [...]” (Idem). Como resultado disso, essa expansão permitiu também que se incluísse no escopo de suas preocupações a certeza de que “[...] há diferentes temporalidades na

história, e [...] [de que] os sujeitos não vivem somente a partir de uma temporalidade de longa duração mas em temporalidades que são da instância do acontecimento [...]" (Idem, p. 90).

Apontadas pela nova história (e Foucault), essas temporalidades podem ser observadas "[...] emergindo em um determinado momento [...]" (Idem, p. 90) e em um determinado lugar, justamente porque "[...] essa emergência (seja na longa duração, seja na instância do acontecimento) é materializada no discurso, em palavras e imagens [...]" (Idem). E é por essa razão que uma análise do discurso demanda uma consideração polivalente acerca dos vetores que interpelam um objeto discursivo, pois "[...] a permanência do acontecimento, sua inscrição na história, depende de agenciamentos, de instituições técnicas [...]" (Idem) e, nesse sentido, também de *dispositivos*. Permitindo que se observe também que "[...] alguns acontecimentos discursivos retornam constantemente [por estar] instalados com muita força na memória cultural [...]" (Idem) espaço onde, de modo contínuo – no fluxo da história –, "[...] esse insistente retorno opera a [o que se pode chamar de] canonização [...]" (Idem) – como, por exemplo, no caso de "O Nascimento do Homem" (Idem), icônica pintura de Michelangelo.

Ademais, saber que "[...] esse insistente retorno de alguns acontecimentos discursivos [traz] como contraparte o apagamento de outros [...]" (Idem), explicita a razão de "[...] determinados acontecimentos [escaparem] a inscrição e não [entrarem] para a história [...]" (Idem), por assim dizer. Pois, saber que "[...] deriva desse movimento pendular toda a discussão sobre memória e esquecimento, [e, portanto,] sobre a dialética entre a rememoração de determinados acontecimentos e o apagamento de outros [...]" (Idem) é base de toda a consideração que se direciona ao discurso *em seu curso*. Já que, em suma, "[...] a Análise do Discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos [...]" (ORLANDI, 2015, p. 24) e de como este objeto simbólico "[...] está investido de significância para e por sujeitos [...]" (Idem) em um tempo e em um lugar específico. E assim, levar em consideração que a compreensão do funcionamento do discurso implica, no ato

constitutivo de um análise, “[...] explicitar como o texto [imagético, sonoro⁶, linguístico, [...] organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido [...] [produzindo] assim novas práticas de leitura [...]” (Idem, p. 25).

Nesse sentido, faz-se notório saber que cabe ao analista “[...] a formulação da questão que desencadeia a análise [...]”(Idem), e que lhe cabe também compreender que, na instância da análise, “[...] cada material [...] exige que seu analista, de acordo com a questão que formula, mobilize conceitos que outro analista não mobilizaria [...]” (Idem), haja visto que “[...] uma análise não é igual a outra [justamente] porque mobiliza conceitos diferentes [...]” (Idem). Dá-se aí, portanto, a diferença entre “[...] o *dispositivo teórico da interpretação* [...]” (Idem – grifos adicionados), este arcabouço conceitual que o auxilia – sinônimo aqui da apropriação que se estabelece aqui dos princípios da “Análise do Discurso” –, e do “[...] *dispositivo analítico [que é] construído pelo analista* [...]” (Idem – grifos adicionados), fruto de suas considerações e das demandas respectivas de seu objeto de análise. Dito de outro modo, “[...] quando nos referimos ao dispositivo analítico, estamos pensando no dispositivo teórico já ‘individualizado’ pelo analista em uma análise específica [...]” (Idem), e, portanto, sua inserção particular no *escopo possível das análises possíveis*.

É por essa razão que, ao considerar esta diferença, “[...] [dizemos] que o dispositivo teórico é o mesmo mas os dispositivos analíticos, não [...]” (Idem) já que é o próprio analista quem “[...] organiza sua relação com o discurso [...]” (Idem) patrocinando, assim, a “[...] construção de ‘seu’ dispositivo analítico, optando pela mobilização desses ou aqueles conceitos, esse ou aquele procedimento [...]” (Idem). Pois, em resumo, “[...] sua prática de leitura, seu trabalho com a interpretação, tem a forma [exata] de seu dispositivo analítico [...]” (Idem). E é nesse sentido, portanto, que se emprega aqui os conceitos de “materialização”, “Condição de Produção”, “já-dito”, “discurso”, “interdiscurso”, “ideologia” entre outros, caracteriza, em maior ou menor

⁶ Sobre as relações possíveis entre a Análise do Discurso e a dimensão sonora da comunicação ver: “Sons e sentidos na Análise do Discurso: os signos da voz à luz da Semiologia Histórica” (p.127-144) em Sargentini; Curcino ; Piovezani (Orgs). Discurso, Semiologia e História (2011)

parte, as bases epistemológicas constitutivas da presente análise, tais como constituídos no dispositivo teórico da Análise do Discurso (e explicitados a seguir).

Especificamente originada dos estudos linguísticos-discursivos – e desenvolvida, de modo particular na tradição francesa da Análise do Discurso –, as assim chamadas **condições de produção** “[...] desempenham um papel essencial na construção dos *corpora*, [...] reunidos em função das hipóteses do analista sobre suas condições de produção consideradas estáveis [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 114). De caráter estrutural, as condições de produção “[...] não constituem comportamentos individuais, não dependem da *parole* saussuriana nem da psicologia, mas dependem da estrutura das formações sociais e decorrem das relações de classes, tais como descritas pelo materialismo histórico [...]” (Idem). Por esta razão, o conceito de condições de produção “[...] substitui a noção muito vaga de “circunstâncias” [...] para explicitar que se trata de estudar nesse contexto o que condiciona o discurso [...]” (Idem). Nesse sentido, as *condições de produção* “[...] compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação [...]” (ORLANDI, 2015, p. 28) que os constitui na história. No âmbito da presente análise, de um modo específico, as condições de produção possibilitam que se estabeleça uma satisfatória relação de equidade entre as materialidades consideradas, *é dizer*, permite que as encare como igualmente relevantes, ditando também – desde a delimitação que lhe é conferida no interior do dispositivo analítico em questão – os pré requisitos básicos para a identificação das materialidades que vieram a compor a presente corpora.

Nesse sentido, compreender o conceito de **materialidade** é também importante. Dá-se a Pêcheux (1969) o crédito pela formulação do conceito de “materialidade discursiva”, empregado por ele para designar o “[...] lugar material em que se realizam os efeitos de sentido [...]” (PÊCHEUX apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 321) e se fez empregar desde então para que se pudesse “[...] interpretar o sentido dos enunciados a partir de formas da língua [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 321), de modo que ao possibilitar fazê-lo, propicia a consideração dos alcances da própria linguística, *ou melhor*, da “[...] *fronteira entre linguística e discurso* [...]” (Idem) –

fronteiras que, inclusive, se redimensionaram consideravelmente desde a primeira leitura de Pêcheux em 1969.

Nesse sentido, ao se empregar aqui o termo “materialidade” intenta-se, primeiramente, reconhecer que os sentidos necessitam de uma materialização para serem observados (já que não se observam para além do enunciado). O que implica em dizer que o próprio discurso não pode fazer-se observar junto ao jogo de sentidos se não pelo auspícios de um “texto” ou “enunciado”, ao qual chamamos aqui de materialidade – em razão do enfoque dado ao discurso e não aos limites do “texto” e do “enunciado”, em si. Segundamente, ao se empregar aqui o termo “materialidade” intenta-se também aludir ao processo de se concatenar *efeitos de sentido* que não se encerram na brevidade dos “textos” ou dos “enunciados”. Nesse sentido, ao se intentar observar aqui os sentidos que se concatenam através do silêncio em materialidades artísticas de cunho narrativo produzidas em contextos de censura na América do sul entre os anos de 1966-1980, o termo “materialidade” assume também uma atribuição junto à confecção do presente dispositivo analítico, podendo se referir de um modo mais específico às obras de arte que – pelos critérios referentes às condições de produção estabelecidas – compõem a *corpora* respectiva à presente análise.

É nesse sentido, portanto, que o conceito de “materialidade” se aproxima ao conceito de “texto”, uma vez que este é também entendido como “[...] unidade semântica [...]” (HALLIDAY; HASAN apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 467), e compreendido, ademais, como “[...] uma unidade de sentido em contexto, uma textura que expressa o fato de que ele se relaciona como um todo com o ambiente ao qual está inserido [...]” (Idem). Por essa via, a opção feita aqui pelo conceito pecheutiano da “materialidade discursiva” em prol do conceito de “texto” tal como explicado acima é o fato de que pelo conceito de “materialidade” poder-se mais efetivamente aludir ao real objeto da presente análise, *i.e.* os sentidos possibilitados pelo silêncio quando este se faz empregar em obras narrativas, por este referenciar com maior precisão o caráter material, transitório, da apreensão do discurso, de modo a também desencorajar – em virtude do objetivo fundacional do presente dispositivo

analítico – a abordagem das *corpóra* que se façam dissociadas do objeto silêncio ao qual emprestam suas virtudes físicas (*i.e.* a possibilidade mesma de sua apreensão junto aos sentidos).

Por vias de uma perspectiva bakhtiniana, por exemplo, a discussão acerca das *materialidades* se nitidifica, ao se perceber que este considera que o conceito de “enunciado” como algo que não designa apenas textos ou materializações, uma vez que compreende o como “[...] um todo formado pela parte material (verbal e visual) e pelos contextos de produção, circulação e recepção [...]” (SILVA, 2013, p. 49), se compondo, assim, também pelos *diálogos* e relações sociais que, porventura, condensam – tais como *quem fala, o quê, para quem e quando* (SILVA, 2013, p. 45-69). Na tradição francesa da análise do discurso – influenciada, em certos aspectos, pelas concepções de Bakhtin (MAINGUENEAU, 2015, p. 25) –, a distinção entre a *materialização* (texto) e o que se compreende por enunciado na análise se organiza por um enfoque próprio, tendo como condicionante maior a determinação metodológica empregada pelo analista diante de seu objeto. Neste sentido, tomar um texto sob a perspectiva de sua composição estrutural já permite compreendê-lo como um enunciado, enquanto um estudo das condições de sua produção possibilitaria, em contrapartida, “[...] considerá-lo [também] como um discurso [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 126).

Nesse sentido, uma vez compreendido a distinção entre *enunciado* e *materialidade*, e, assim, a relação que se estabelece aqui em função do desenvolvimento do presente dispositivo analítico, pode-se, por fim, compreender que ao possibilitarem aos sentidos se expressarem em dimensões materiais, as materialidades – à despeito da originalidade constitutiva de sua composição em particular – habilita também que se estabeleça, por seu intermédio – e por vias do discurso – uma relação enunciados outros, anteriores, que se fazem acessar pela atualização que oferece a própria materialidade. Pois é nesse sentido que se diz aqui que “[...] a memória faz parte da produção do discurso [...]” (ORLANDI, 2015, p. 28)⁷ e

⁷ Nesse sentido, é importante considerar também a noção de “interdiscurso” complementar a noção de condições de produção. Sobre uma discussão introdutória acerca do tema de “interdiscurso” ver “Análise

que é ela própria quem “[...] aciona, faz valer, as condições de produção [...]” (Idem, p. 28) dos sentidos. Ademais, à despeito de supostas insinuações de originalidade pertinentes ao *estado da arte* e dos desenvolvimentos das materialidades em si, é importante que se considere aqui que “[...] o dizer não é propriedade particular [...]” (Idem, p. 30) e que assim como este não se inaugura em uma atualização específica do discurso em um contexto dado, ele tampouco se pode encerrar (ou invalidar-se) mesmo diante do *silêncio*.

Pois tudo aquilo que pode e que já foi dito, ou seja, tudo o que “[...] é dito em outro lugar também significa [em] ‘nossas’ palavras [...]” (Idem, p. 30), e é por essa razão que o “[...] acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem [...]” (Idem, p. 30) não dependem, em última instância, nem mesmo do autor, pois “[...] o que ele [próprio] sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentificados [...]” (Idem, p. 30). Desse modo, por diretriz metodológica, é somente ao examinar “[...] as condições de produção em sentido estrito [...]” (Idem, p. 28) que o analista tem “[...] [acesso] as circunstâncias da enunciação [...]” (Idem), mas quando as toma em um “[...] sentido mais amplo [...]” (Idem), é *dizer*, quando as relacionam à memória, permite considerar também “[...] o contexto sócio-histórico, ideológico [...]” (Idem), tal como se intenta aqui realizar ao promover o desenvolvimento do presente dispositivo analítico.

Portanto, é sobretudo nesse sentido mais amplo que, a idéia de condições de produção nos interessa aqui, pois permitem ao analista aceder ao juízo de que, no que diz respeito às materialidades pelas quais seu objeto se manifesta, “[...] há [ali] um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer [...]” (Idem, p. 30), sua dimensão discursiva, portanto. Pois o estabelecimento das *condições de produção* – e a vocação sócio-histórica do discurso – implica, nos caminhos de um dispositivo de análise como o que aqui se estabelece, situar os sentidos justamente na relação entre os sujeitos e a história. É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que intentar observar as movimentações dos sentido viabilizadas pelo emprego do silêncio em obras

de Discurso princípios e procedimentos” de Eni P. Orlandi (2015). Para uma abordagem sucinta sobre o tema, visitar o capítulo segundo da presente dissertação intitulado “o Silêncio”.

artísticas de teor narrativo implica também em observá-lo em relação a passagem do tempo e a contextualização dos espaços tais como estabelecidas na especificidade de cada materialização.

Todavia, sendo o silêncio considerado aqui um objeto do discurso – e não, por exemplo, um objeto literário ou cinematográfico – é, portanto, somente à partir do discurso que ele se faz analisar e não a partir das especificidades deste ou daquela materialidade. Uma vez que se saiba que “[...] o silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável [...]” (ORLANDI, 2018, p. 32), a não ser de [...] de modo fugaz. [Já que] ele escorre por entre a trama das palavras [...]” (Idem) e das coisas. Nesse sentido, é precisamente a partir do conceito de “**interdiscurso**” (*i.e. dos já-ditos*) que se pode compreender o que “[...] disponibiliza [os] dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada [...]” (ORLANDI, 2015, p. 29), pois leva-se em consideração o fato de que “[...] todos [os] sentidos já ditos por alguém, em algum lugar, em outros momentos, mesmo muito distantes, têm um efeito sobre [o que um objeto] diz [...]” (Idem), e, portanto, também nos *modos* como os discursos se materializam e *quando*. Trata-se, assim, de “[...] um jogo de reenvios entre discursos [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 286) que, em outros instantes, tiveram um suporte material – *i.e. uma materialidade* –, “[...] mas de cuja configuração não se tem memória [...]” (Idem).

É nesse sentido, portanto, que se pode ter aclarado aqui o fato de que “[...] a identidade de um discurso é indissociável de sua emergência e (de) sua manutenção através do interdiscurso [...]” (Idem, p. 287), pois ela não se evidencia senão através de suas materializações, uma vez que se encontra-se dissimulado no discurso “[...] o fato de que ‘isto fala’ sempre antes, alhures [...]” (Pêcheux apud Idem) – atestando para a validade da categoria *ideologia* e para a indissociabilidade das materializações em relação aos *já-ditos* (sinônimos aqui de “*interdiscurso*”) das dadas formações discursivas. Aliás, ao considerar o papel da ideologia no âmbito das relações que o discurso patrocina, a figura de Louis Althusser, filósofo marxista francês, vêm à tona, por haver estabelecido, em seu tempo, que a relação entre a ideologia e a

materialidade “[...] representa uma relação imaginária dos indivíduos com sua existência, [...] [concretizada] materialmente em aparelhos⁸ e práticas [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 267) de estado – privados e/ou públicos, em um dado tempo e lugar, e, portanto, “[...] um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas [...]” (ALTHUSSER, 2013, p. 114).

De tal modo que, “[...] referindo-se ao mesmo tempo ao marxismo e à teoria lacaniana do inconsciente [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 268), Althusser estabelece que a ideologia estaria “[...] ligada ao inconsciente pelo viés da interpelação dos indivíduos em sujeitos [...]” (Idem). E é por isso que sua histórica conclusão acerca desse complexo tema pode aqui se resumir a assertiva de que [...] não existe ideologia a não ser para sujeitos concretos, e [que] essa destinação da ideologia só é possível pelo sujeito, ou seja, pela categoria de sujeito e seu funcionamento [...]” (ALTHUSSER, 2013, p. 131), de mesmo modo que não pode haver discurso observável para além das materialidades que lhe atualizam. Estabelecendo, portanto, “[...] que a categoria de sujeito [...] é a categoria constitutiva de qualquer ideologia, seja qual for sua determinação [...] e seja qual for sua datação histórica [...]” (Idem), por conceder-lhe, na condição de sujeito, uma materialidade possível.

É com essa noção de ideologia que a Análise do Discurso se equipara ao estabelecer, em seu próprio dispositivo teórico, o seu conceito de “ideologia” – conceito que, como a própria Análise do Discurso, foi fruto de ponderações e amadurecimentos ao longo das décadas (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2018, p. 268). Desse modo, pelo uso do conceito de “ideologia” na Análise do Discurso, tal como instalado no cerne da relação entre “discurso” e “interdiscurso”, pode-se perceber que ele “[...] não é ocultação mas interpretação de sentido em certa direção, direção esta determinada pela história [...]” (ORLANDI, 2018, p. 97). Pois, embora “[...] a história se [apresente]

⁸ De importância basilar no desenvolvimento da Análise do Discurso francesa, o conceito de “aparelhos” diz respeito àquilo que, na obra Louis Althusser, se refere por *aparelhos ideológicos de estado*. Conceito que aponta para os esforços do Estado no âmbito da manutenção de sua hegemonia nos campos culturais, ideológicos etc., por intermédio da operabilidade de “instituições” de origem privada – como muitos bancos e igrejas – ou pública – como muitas escolas e instituições militares.

como sucessão de fatos com sentidos já dados, dispostos em sequência cronológica, [...] na verdade ela se constitui de fatos que reclamam sentidos [...]” (ORLANDI, 2018, p. 97) e cuja materialidade “[...] não é passível de ser apreendida em si mas só no discurso [...]” (Idem). Nesse sentido, é pela ideologia que “[...] se considera como natural o que é fabricado pela história [...]” (Idem, p. 97), pois os sentidos da história não são contidos apenas na história, e, portanto, não se resumem ao caráter histórico de sua acontecimento, mas também à produção de sentidos que propiciam. E isso porque “[...] a ideologia não é ‘x’ mas o mecanismo de produzir ‘x’ [...]” (Idem), é *dizer, não o que se considera natural mas o mecanismo que, por várias confluências específicas, o fez assim* ser considerado.

Em síntese, “[...] estando os sujeitos condenados a significar, a interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas [...]” (Idem, p. 96) resultando, em função disso, “[...] a [errônea] impressão [de um] sentido único e verdadeiro [...]” (Idem). Ademais, considera-se que [...] pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação) em que são construídas transparências para ser interpretadas por determinações históricas [...] [tidas] como evidências empíricas [...]” (Idem, p. 97) quando, em realidade, não o são. E é por isso que se diz aqui que “[...] o processo ideológico não se liga à falta mas ao excesso [...]” (Idem), ao transbordamento, portanto, e não à escassez, já que que a ideologia “[...] representa a saturação, o efeito de completude que [...] produz o efeito de ‘evidência’, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos [...] admitidos por todos como ‘natural’ [...]” (Idem).

E por isso, em se tratar de ideologia, “[...] [sua] materialidade não é passível de ser apreendida em si mas só no discurso [...]” (Idem) – razão da necessidade aqui reiterada de que sua vinculação se dê também no interior do dispositivo teórico da Análise do Discurso, tal como este a compreende e conceitua. E isso se faz evidente também quando se considera que “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de

procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 08-09), determinando à cada tempo e lugar, quais sentidos se naturalizam e quais se proibem. Com o intuito mesmo de “[...] dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade [...]” (Idem, p. 09) do escopo das circulações entre os dizeres e das circulações dos corpos. Nesse sentido, a ideologia se faz indissociada da censura, uma vez que o objetivo maior desta segunda é assegurar, junto ao seio de uma dada sociedade, a hegemonia de certas naturalizações em detrimento de outras. E indissociada também de quaisquer “[...] procedimentos de exclusão [...]” (Idem), seja no âmbito social e econômico, como, por exemplo, pode-se dizer da modernidade, ou no âmbito das representações e expressão, como, por exemplo, pode-se dizer da arte como instituição.

Pois a ideologia, ora pela *violência*, propriamente dita, ora pelos subterfúgios que se empregam em seu sucedâneo, faz-se necessariamente interpor junto às combinações do poder que se fazem possíveis em um determinado tempo e lugar, avivando dispositivos que controlam, em um determinado “onde” e “quando”, *aquilo que pode e que não pode ser dito* (FOUCAULT, 2012, p. 54). E é desse modo também que se remontam as relações entre a ideologia e o silêncio pertinentes ao presente trabalho. Ademais, reitera-se aqui que “[...] refletir em termos de discurso é, então, necessariamente, articular espaços disjuntos [...]” (MAINGUENEAU, 2015, p. 30), distintos *modos de ver* e de refletir sobre fenômenos complexos. Pois o *discurso* “[...] associa intimamente língua (mais amplamente [compreendida como] os recursos semióticos disponíveis em uma sociedade), atividade comunicacional e conhecimento ([i.e.] os diversos tipos de saberes mobilizados na construção do sentido dos enunciados) [...]” (Idem – grifos adicionados).

E é por essa razão que a Análise do Discurso percorre percursos distintos dos oferecidos por outras práticas e disciplinas que, mais comumente, privilegiam apenas uma dentre essas três citadas dimensões do discurso. Em outras palavras, pensar o discurso nesse âmbito, implica em dizer que, enquanto “[...] sociólogos acentuam a atividade da comunicação; [...] linguistas privilegiam o estudo das estruturas linguísticas

ou textuais; [...] [e] psicólogos enfocam as modalidades e as condições do conhecimento [...]” (Idem), a Análise do Discurso constitui, à seu modo, “[...] esforços constantes para não reduzir o discursivo ao linguístico [...] [e] para não deixá-lo ser absorvido pelas realidades sociais ou psicológicas [...]” (Idem, p. 31), uma postura analítica “[...] longe, então, de ser confortável [...]” (Idem).

Em virtude do presente retrospecto, não parece ser por acaso que “[...] alguns dos principais inspiradores da análise do discurso foram filósofos, ou pensadores que não podem ser encerrados em uma [única] disciplina [...]” (Idem), pois, se reiterou aqui, uma abordagem transcendente das mais populares delimitações científicas é condição primeira do empreendimento da A.D. E é também em virtude do presente retrospecto que o presente trabalho se propõe “[...] não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente objetos que falam [...]” (FOUCAULT, 2012, p. 56). Pois, por esta interpretação pertinentemente *discursiva*, “[...] o **discurso** é [portanto] *efeito de sentido entre locutores* [...]” (ORLANDI, 1999, p. 20 – grifos adicionados). Pois as “[...] relações de linguagem [designam] relações de sujeitos e de sentidos [...]” (Idem) e é somente pela avaliação das **condições de produção** de um efeito de sentido – *i.e.* de um dizer que se insere em discurso –, acusado **já-ditos** que se interpelam por vetores **ideológicos**, que se faz possível, nas análises dos discursos, perceber que “[...] não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época [e que] não é fácil dizer uma coisa nova [...]” (FOUCAULT, 2012, p. 54).

Por fim, vale ressaltar também que um exame detalhado da evolução dos conceitos da Análise do Discurso revelará que o que se designa por “condições de produção” recebe atribuições que a distinguem, em diferentes abordagens, de conceitos análogos como “condições de emergência dos discursos”⁹ (adotado por Foucault em sua arqueologia do saber), “condições de possibilidade do discurso” (adotado por J.J. Courtine em sua semiologia histórica), o conceito de enunciado em

⁹ Como evidenciado em a “Arqueologia do Saber” (1969), o equivalente foucaultiano do que aqui se conceitua aqui por “condições de produção” é o conceito por ele intitulado de “condições de emergência dos discursos”.

Bakhtin, dentre outros. E isso porque, junto ao dispositivo teórico da Análise do Discurso, além de abarcarem os necessários aspectos do *plano de fundo* histórico e as formas pelas quais as materialidades interagem (*i.e. dialogam*) com o entorno histórico-social respectivo e com os sujeitos dele constituintes, o conceito “condição de produção” que se filia a A.D. aponta mais diretamente os aspectos ideológicos, *é dizer*, permitem que se leve em consideração também os processos da ideologia¹⁰, tal como concebida pelo dispositivo teórico da Análise do Discurso. E se justifica aqui pelo fato de o silêncio ser, ao mesmo tempo, um objeto do discurso – tal como estabelecido anteriormente – e um objeto que, como o próprio discurso, não se faz conter nas materialidades que o apreendem, senão pelo aspecto de sua emolduração por ela efetuada.

Ademais, intenciona-se aqui estabelecer por intermédio desse conceito integrante do arcabouço teórico da A.D., aquilo que propriamente designa “[...] as condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa ‘dizer alguma coisa [...] e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes [...]’ (FOUCAULT, 2012, p. 54), em acórdância com a proposição que classifica o desenvolvimento do presente dispositivo de análise, e a apresentação que lhe contém. De modo que se propõe relacionar aqui, através do constitutivo processo de análise referente ao presente dispositivo analítico, “[...] as condições para que [o discurso] se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos [...]” (Idem) – tal como se institui aqui na relação entre os objetos constitutivos da corpora referente à presente análise –, e para que se possa também “[...] estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação [...]” (Idem) – tal como estabelecidos aqui no capítulo segundo da presente análise.

Pois estas *condições, à título de desambiguação*, não se encontram *nem dentro nem fora* do sentido, mas, respectivamente, alojadas “[...] no limite do discurso [...]”

¹⁰ O papel da ideologia no domínio da análise do discurso é de grande importância, e se exemplifica nos *encontros e desencontros* conceituais protagonizados pelos contemporâneos teóricos Michel Foucault e Michel Pechêaux nos anos 70. Sobre este tema, ver “Foucault e Pechêaux na análise do discurso - dialogos e duelos” (GREGOLIN, 2006). Sobre uma consideração abreviada do termo, ver na presente dissertação o capítulo terceiro.

(Idem, p. 56), haja visto que são elas que “[...] determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los, etc. [...]” (Idem) na condição de um objeto que está no mundo. E é em função disso que, na especificidade da presente análise, o conceito foucaultiano de **dispositivo** – *i.e.* teia constituída na junção de vetores de forças históricas, plurais – se faz caro, uma vez que evidencia a correlação de múltiplas interpelações simultâneas e não aleatórias nos processos históricos que dão coerência ao funcionamento de tantos encontros e instituições humanas. Nesse contexto, pode-se dizer que os dispositivos dizem respeito ao modo – mais ou menos ordenado – em que a formação de “[...] um conjunto decididamente heterogêneo [...]” (FOUCAULT, 2000, p. 244) de fatores imbricados, que, “[...] [podendo englobar] discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...]” (Idem), ganham *momentum* no campo da produção de sentidos em um instante determinado, em um lugar determinado.

Por essa razão, é importante ressaltar que o conceito foucaultiano de dispositivo não pode ser confundido com o que aqui se intitula de “dispositivo teórico” e “dispositivo analítico”. O que se entende aqui por dispositivo teórico diz respeito ao arsenal teórico que se constrói à partir da própria Análise do Discurso no processo de embasamento da análise. O que se entende aqui por “dispositivo analítico”, diz respeito à metodologia que se aplica – e desenvolve – diante do objeto que se intenciona estudar, adequando-se, portanto, à suas especificidades. Ambos são conceitos de competência metacientíficas, utilizadas em manuais de *princípios e procedimentos* de Análise do Discurso, e afirmadas aqui para apontar os processos e os desenvolvimentos respectivos à exposição constitutiva desta dissertação de mestrado. Já o conceito foucaultiano de dispositivo não diz respeito ao teor metodológico específico da Análise do Discurso ou das produções científicas de gênero dissertação. Ele diz respeito aos processos históricos, dando unicidade ao que poderia perceber-se dissociado,

ênfatizando, de um modo particular, o papel dos discursos e dos sujeitos no interior de tais processos.

Pelo conceito foucaultiano de dispositivo, portanto, compreende-se que “[...] o dito e o não dito são os elementos do [próprio] dispositivo [...]” (Idem, p. 244), e, estando o dispositivo, assim, indissociado ao discurso – ditando o que se pode ou não dizer em um momento histórico –, ele se constitui também como “[...] a rede que se pode tecer entre estes [tantos] elementos [...]” (FOUCAULT, p. 244) – *seu elo ordenador*. Assim, ao considerá-lo junto às especificidades do discurso, o conceito ganhou força nas análises de outros pesquisadores – tais como Deleuze, Agamben etc. –, aclarando, *a posteriori*, que “[...] o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder [...]” (AGAMBEN, 2005, p. 09), indissociado, portanto aos vetores históricos. Por intermédio de tal tecnologia, pode-se inclusive considerar que “[...] não seria provavelmente errado definir a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo como uma gigante acumulação e proliferação dos dispositivos [...]” (Idem, p. 13), de um modo tão particularmente assombroso, que poder-se-ia dizer que “[...] hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo [...]” (Idem) – sobretudo após o grande êxito da revolução industrial e do desenvolvimento das tecnologias características dos últimos séculos.

É partindo dessa noção de dispositivo que se pode inferir que, ainda que os sentidos sejam constituídos pelo arranjo de signos e convenções, “[...] eles fazem [...] mais do que utilizar esses signos para designar coisas [...]” (FOUCAULT, 2012, p. 56), pois estabelecem também relações entre os mesmos e o mundo, e, amparam aqui, as ponderações atribuídas às relações de produção a serem consideradas no capítulo dois da presente dissertação. Assim, ao tratar o silêncio como objeto do discurso, por materialidades constituídas por diferentes *mediums* (cinema ou literatura), autores e diferentes datas de publicação (desde que situadas entre o intervalo estipulado de 1966 a 1980), observa-se, enfim, que “[...] são absolutamente intrínsecas e necessárias as relações do discurso com o tempo [...]” (PIOVEZANI, 2016, p. 73), justamente porque

“[...] no passado, encontram-se os já-ditos que são condições para o dizer [...]” (Idem), tal como emolduradas aqui junto às condições de produção que se evidenciam à posteriori no capítulo segundo da presente análise.

Mas também porque encontram-se “[...] no presente, [...] as relações entre os enunciados em formações discursivas que são as matrizes de seus sentidos [...]” (Idem) possibilitando “[...] no futuro, [que se projetem] os dizeres que não brotarão ao acaso e nem sempre se limitarão às repetições [...]” (Idem). Pois [...] o passado, o presente e o futuro são fundamentais ao discurso, mas estão longe de esgotar as relações deste último com a temporalidade [...]” (Idem) já que também [...] a memória, a atualidade e a antecipação do dizer [...]” (idem) complexificam as relações do discurso com o tempo. Neste sentido, basta dizer que também em virtude dessas relações com o tempo é que se diz aqui que o silêncio é compreendido como um objeto da ordem do discurso (ORLANDI, 2007), não resumido pelo caráter material de sua manifestação, mas, pelo contrário, por sua unidade maior, coerente, que, por cada distinta materialização, revela também um aspecto novo de seu emprego, orientado pelos já-ditos da história.

É nesse sentido, portanto, que se pode dizer que o silêncio transcende às materialidades alfanuméricas e/ou imagéticas (sonoras ou não), uma vez que sendo o silêncio uma ausência ou recuo – tal como se evidencia no capítulo terceiro da presente análise – ele se anuncia junto às materialidades como um tipo particular de *presença*, que não se pode encerrar no limites do medium artístico – seja ele a literatura ou o cinema –, e não se pode, também, encerrar nos domínios dessa ou aquela disciplina. Por isso, em função do que se explicita no capítulo segundo da presente análise, considera-se aqui que o simples fato de a censura não se importar, em definitivo, em discriminar entre os distintos mediums, materialidades e fronteiras disciplinares no ato de imposição forçosa ao circuito dos sentidos, converte-se também como prova de que o silêncio, quando reduzido a esta ou aquela perspectiva disciplinar, falha – diante das evidências da história – em ser compreendido junto à ordem do discurso que se instala, de tempos em tempos, sob o signo da violência.

E é por essa razão que se diz aqui que é somente em referência aos sentidos que o silêncio se adentra ao discurso, uma vez que se compreende aqui que o silêncio não é redutível à materialidade pela qual ele se manifesta. E é nesse sentido também que a constituição do presente dispositivo teórico agrega ao presente dispositivo analítico a sua validade e direção, tais como apresentadas no presente capítulo e desenvolvidas, *a fortiori*, nos subsequentes capítulos desta análise.

2 AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

O presente capítulo se designa a tarefa de estabelecer como condições relevantes de produção dos sentidos que se observam a partir do emprego do silêncio três – *codependentes* – vetores históricos, à *saber*, a) *a Arte*, b) *a modernidade* (que se entende aqui como um desdobramento da empresa colonial) e também c) *a censura de Estado*, experimentada pelos países latino-americanos nos regimes autoritários da segunda metade do século XX. Desse modo, ancorado nas determinações teóricas explicitadas no capítulo primeiro da presente análise, o presente capítulo estabelece os necessários pilares para a compreensão tanto do objeto silêncio, em si, – *tal como conceituado no capítulo terceiro da presente análise* – quanto dos sentidos que este objeto patrocina junto às materialidades artísticas (cinematográficas e literárias) – *tal como ilustrados no capítulo quarto da presente análise*. De modo que, como consideração primeira à presente etapa da apresentação que segue, faz-se expediente ressaltar que uma consideração detalhada acerca das condições de produção constitutivas do presente dispositivo analítico, possibilita compreender – em preparação às contribuições e esforços constitutivos dos demais capítulos da presente análise – a relação nem sempre evidente entre o que aqui se entende por silêncio, a sociedade e a história. Uma vez que não se poderia compreender o silêncio como objeto do discurso sem que fosse possível também ancorá-lo, por assim dizer, nos processos constitutivos da história.

Ademais, é imprescindível considerar também que, na estruturação pertinente ao desenvolvimento da presente análise, o estabelecimento das condições de produção que se fazem, aqui, contemplar, se apresenta não apenas em função da necessidade da análise presente de se ancorar junto à história, mas por também possibilitar, de um modo particular, já nos momentos anteriores a apresentação que aqui se desvela, a delimitação das materialidades que constituem a corpora. É nesse sentido, portanto que se diz aqui que as condições de produção dos sentidos que se apreendem em análise, tanto possibilitaram a delimitação das materialidades que constituem a presente corpora – ao atribuir-lhes, por assim dizer, um *endereço* (Brasil e Argentina) e

uma data de *expiração* (1966-1980) delimitados –, quanto por possibilitar que, por intermédio destas, se viabilizasse a observância do fluxo de sentidos que patrocinam.

Nesse sentido, convém dizer também que as condições de produção aqui consideradas, repesam, no desenvolvimento do presente dispositivo analítico, o elo entre aquilo que se enuncia a partir das materialidades da corpora e os “já-ditos” inerentes a sua constituição discursiva, cicatrizadas, por assim dizer, nos próprios empregos do silêncio. É, portanto, em virtude dessa consideração que se estabelece como propósito permitir aqui que se situe o objeto constitutivo da presente análise – *i.e.* o silêncio (tal como conceituado no capítulo três) – junto aos vetores históricos que constituem suas condições de produção, de modo a, individualmente, considerá-los em suas particularidades, apresentando-os assim como pilares de sustentação, *é dizer*, indissociáveis entre si, ainda que se façam aqui – em virtude de suas especificidades – apresentar-se em três partes respectivas, priorizando, portanto, aspectos gerais de sua constituição, *tais como se impuseram ao mundo*.

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTADO DA ARTE



Figura 01 - Primeiro Pilar das Condições de Produção

Nesse sentido, a primeira das três colunas ou estruturas pertinentes a consolidação das condições de produção constitutivas do presente dispositivo analítico diz respeito a instituição da Arte, e, em particular, sobre seu elo com a história, a partir da consideração do que chama aqui de seus “modos de ver”. E, para tanto, se emoldura aqui pontos referenciais da consolidação dos processos característicos da Arte no intermédio entre o fim do século XIX e meados dos século XX, em virtude dos paradigmas que, neste momento histórico, se fizeram estabelecer em seu interior em

resposta a desafios externos a ela mesma. Para tanto, explorar-se-á, à título de exemplificação, contribuições específicas de artistas, pensadores e importantes movimentos contemporâneos às transformações que, em retrospecto histórico, promoveriam a ruptura de paradigmas seculares da arte, levando-a, em efeito, a responder a transformações estruturais de seu tempo.

A intenção aqui é fazer com que se seja possível observar – em panorama abreviado – certos traços, sentidos e ideias pertinentemente emblemáticas da produção artística deste momento histórico que tornam possível a inserção do silêncio como aspecto constitutivo dos *modos de ver* da arte, no momento em que esta se vê moldar, sobretudo, pelos câmbios, revoluções e rupturas históricas respectivas aos rumos do projeto da modernidade no mundo. Pois, é com o desdobramento das transformações estruturais inauguradas nas chamadas revoluções industriais, que a ideia de “modernidade” faz-se cada vez mais presente na feitura das artes de países europeus (STOKSTAD; COTHREN, 2013) e presente também nas periferias – ainda que ressignificada¹. Conjuntura em que, de modo notório, “[...] a experiência da vida moderna – de constante mudança e renovação – foi conectada [nas artes] à dinâmica natural da cidade [...]”², introduzindo nos domínios da arte os “[...] temas da cidade moderna e do engajamento político com a vida moderna num mundo industrializado [...]”³ (Idem, p. 976), seus *vultos* e seus *barulhos*, e, com eles, também o silêncio. Sendo, portanto, chave para a compreensão dos processos artísticos que viriam confluir no que se pode chamar “arte moderna” no intervalo entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX (Idem).

¹ A este respeito ver as contribuições da pesquisadora peruana Yasmin López Lenci sobre o fenômeno que intitula “ressemantização” no contexto das vanguardas históricas na América latina – e sobretudo no Peru –, onde, partindo de uma investigação histórica acerca da literatura, estabelece, ao analisar as publicações editoriais de revistas temáticas de arte, não a passividade acrítica da emulação aos movimentos europeus, mas, de um modo acentuado, a ressignificação das vanguardas em solo latino-americano.

² “[...] *The experience of modern life—of constant change and renewal—was linked to the dynamic nature of the city [...]*”

³ “[...] *The themes of the modern city and of political engagement with modern life in an industrialized world [...]*”

Não acidentalmente, publica-se neste período o ensaio, de autoria do poeta francês Charles Baudelaire, “O pintor da vida moderna”: constructo emblemático do cânone moderno, por onde, em uma carta aberta à comunidade artística mundial, “[...] conclama os pintores a serem pintores dos costumes contemporâneos e “dos momentos passantes e de todas as sugestões de eternidade neles contida [...]”⁴ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 976). É assim que, em termos gerais, a ruptura proposta por Baudelaire condensa, em atributos poéticos, traços estruturais da organização social que se inaugura na etapa propriamente industrial da modernidade, como espécie de *genius seculi* – ou *zeitgeist* – de seu tempo histórico, tal como apreendidos pelas *antenas do artista* (POUND, 2006) e progressivamente anexados aos cânones e referências da arte.

As acepções de Baudelaire, em tons distintamente celebrativos – dando as *boas vindas* às possibilidades subjetivas que se inauguram junto a modernização das urbes – abriam caminho para uma compreensão propriamente artística dos fenômenos modernos. E por isso não lhe passa despercebido a gestação de fenômenos cujos impactos se fazem depreender para além das estruturas, no escopo das construções subjetivas, permeando o *éthos* de seu tempo – pautando inclusive os rumos da instituição arte. Fenômenos engendrados pela industrialização nas cidades e cujo epítome se dá na configuração de uma cultura não mais claramente cindida entre construções *eruditas* e *populares*, mas permeada agora pelo fenômeno das *massas* – e da expansão das cidades. É aí que o entusiasmo de Baudelaire, em sua distinta mirada poética, celebra o papel do artista em seu tempo, tomando o signo da “multidão” por extensão plena de seu próprio “universo” poético – resgatada pela arte (e pelos artistas) do modo “[...] como o ar é [para os] pássaros [...]” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20).

Em seus escritos, apreende-se que o artista de seu tempo, mais que destituir-se de sua própria limitação, deveria: 1) “desposar a multidão” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20); 2) orbitar não mais em função de si mesmo, mas em função dos fluxos das massas; 3) tornar-se um *perfeito flâneur* (Idem), um observador apaixonado de seu tempo e do

⁴ “[...] called on all painters to be painters of contemporary manners and “of the passing moment and of all the suggestions of eternity that it contains [...]”

estado da arte de sua própria cultura, gozando, por tal intermédio, do prazer originado por tal distanciamento, ao “[...] fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito [...]” (Idem), transpondo as amarras do tempo, do espaço e do ser, ao “[...] estar fora de casa e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer oculto ao mundo [...]” (Idem). Pois o artista de Baudelaire, “*apaixonado pela vida universal*”, se propõe ao presente de sua época deixando para trás os grilhões da tradição, e “[...] entra na multidão como num reservatório de eletricidade [...]” (Idem, p. 21), extraindo desta o nutrimento de sua derivada subjetividade, de modo tal que podemos “[...] compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão [...]” (Idem), uma espécie de “[...] caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida [...]” (Idem).

Nesse sentido, pode-se dizer que o artista de Baudelaire é “[...] um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia [...]” (Idem), e que, portanto, habita A) um lugar não contido, B) num tempo não represável, C) num corpo que não lhe contém. Advogada por Baudelaire, tal cisão com o modo de se conceber a arte e o papel do artista em seu tempo e sociedade, mais e mais se encontraria no seio das representações deste tempo histórico, multiplicada, portanto, em esforços equivalentes, oriundos de artistas que, como o próprio Baudelaire, antecipariam o agravamento dos câmbios e paradigmas, traduzindo na arte – seja ela *escrita, sonora e/ou imagética* – o fenômeno do “moderno”, tal como *captados* pelo artista. Ademais, faz-se notório dizer que a “[...] ruptura com o passado foi importante para se compreender e comentar acerca do presente [...]”⁵ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 976), um presente tão distinto quanto o caráter de sua produção artística, forjada em meio ao advento e multiplicação das máquinas (com destaque especial para a máquina *fotográfica* e, posteriormente, a máquina *cinematográfica*).

⁵ “[...] Break with the past was critical in order to comprehend and comment on the present [...]”

Sendo assim, em função das atribuições artísticas como as patrocinadas por Baudelaire, percebe-se também que este foi um momento em que “[...] se esperava que a arte oferecesse *novas* formas de representar a realidade [...]”⁶ (Idem, grifos adicionados) em função do caráter cambiante do mundo nesse período, e dos fenômenos tecnológicos que marcariam o tempo histórico em questão. Neste sentido, portanto, destaca-se também a figura de Édouard Manet, importante pintor francês – contemporâneo de Baudelaire –, por sua hábil resposta ao desafio proposto pelo poeta “[...] de que para falar por seu tempo e lugar, o trabalho do artista deveria ser infundado pela ideia de modernidade [...]”⁷ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 976). Manet, por vias de uma estética realista e um compromisso com o “moderno”, ciente das inovações tecnológicas de seu tempo⁸, era artística e intencionalmente provocativo (Idem, p. 977) – um escândalo na França do século XIX –, patrocinando, junto à instituição da arte, miradas intensas, sem precedentes aparentes. Nesse sentido, considerações de críticas a seu respeito, tais como a elaborada pelo contemporâneo escritor Émile Zola, já reconheciam em Manet “[...] a dialética baudelaireana no entremeio do eterno e do transitório que marca a originalidade artística [...]”⁹ (Idem, p. 240), discursando, por assim dizer, a partir de um *contraste* pertinentemente moderno. Lastros, portanto, de um fenômeno que, posteriormente, se veria destacado por Walter Benjamin, de um modo ainda mais amplo, “[...] ao correlacionar a reprodução tecnológica da arte com um *modo de percepção em câmbio permanente* [...]”¹⁰ (Idem - Grifos adicionados) – traço inequívoco da modernidade, inaugurando um novo *modo de ver*.

⁶ “Art was expected to offer new ways of representing reality [...]”

⁷ “[...] in order to speak for their time and place, an artists’ work had to be infused with the idea of modernity [...]”

⁸ Afirmação que se ampara também na pesquisa de Weingarden (2006), onde destaca que “[...] Manet deliberately conflated fine art reproductions and mass media products, particularly erotic photography, a practice that invites discussion in the light of Walter Benjamin’s critical analysis of “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility [...]” (WEINGARDEN, 2006).

⁹ “[...] a Baudelairean dialectic between the eternal and the transitory that marked artistic originality [...]”

¹⁰ “[...] a modernity which Benjamin extended when he correlated the technological reproduction of art with an ever-changing [...]”

Num cenário global, entretanto, no mesmo instante que o *naturalismo*, tal como definido pelos processos literários de Zola, almejava desempenhar a função de veículo de experimentação científica¹¹ na arte, destaca-se, por contraste ilustrativo, a figura de Wassily Kandinsky, “[...] o pai da arte abstrata [...]” (KANDINSKY-FOLHA, 2007, p. 23), e a tenacidade de seu projeto artístico, disposto a “[...] [livrar] a arte da representação do real como imposição [...]” (Idem, p. 19), das cadeias sobreviventes da arte renascentista, portanto, por vias de um processo criativo particular, constituído de “[...] expressão não figurativa [...]” (Idem), cancelando em sua produção os efeitos de uma arte representativa, e, pelo mesmo processo, aprimorando sentidos outros, frutos próprios desta interrupção (*i.e. dessa lacuna*). Tal processo, inspirado pela experimentação do próprio artista diante de uma exposição impressionista (de origem francesa) na cidade de Moscou, em 1896, permitiu que o artista afirmasse que, diferentemente daquilo que se supunha anteriormente, “[...] *o poder da cor bastava para atingir seu efeito, independentemente do objeto* [...]” (Idem – grifos adicionados). Constatação que se faz presente no cerne de sua obra e caracteriza a longeva busca do artista russo por uma devida *abstração da representação*, de um *recuo nos sentidos*, portanto – adequadamente *moderno*.

De Manet (e Baudelaire) à Kandinsky, fazem-se evidentes as tendências pelas quais a arte neste emblemático período histórico se fazia definir – seja em função dos *contrastos*, seja em função dos *recuos*. Traços que já desde o pós-impressionismo, o simbolismo e outras experimentações com o foco, o método e o escopo da arte, abriam caminho para o que, no século XX, levariam a arte a um encontro emblemático com as questões mais urgentes dos câmbios estruturais de seu tempo (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 998) e que, por consequência, convidariam em suas tantas *lacunas* a presença do silêncio. Com a alvorada do novo século a arte parecia se reinventar por completo, adequando-se – a nível mundo e em virtude do agravamento da própria modernidade –, às potencialidades de um período de transformações estruturais e culturais sem qualquer precedente na história humana. Trata-se, portanto,

¹¹ A este respeito ver ZOLA (1893).

de um instante de ruptura, de abandono dos princípios e valores característicos do cânone artístico tradicional e de reinvenção do dispositivo da arte, por vias da subsequente pulverização de seus caracteres subjetivos – antigos *modos de ver* – em escala mundial (e em alcance massivo).

Nesse âmbito, destacam-se as chamadas *vanguardas históricas*¹², e, portanto, a figura de Filippo Marinetti, o idealizador do movimento “futurista” e autor do manifesto que o lançara ao mundo em 1909. Neste texto, sob escrutínio crítico de seu idealizador e em celebração ao advento dos câmbios estruturais respectivos, Marinetti declara que “[...] a literatura [havia exaltado] até [então] a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono [...] [mas] nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida [...]” (MARINETTI, 1909, p. 01) por intermédio de um desejo reafirmado de mecanizar, *de modo figurado*, o homem do novo século, este que, diante das grandezas dos avanços tecnológicos de seu tempo, se percebia cada vez mais obsoleto na condição orgânica de homem. Sob a perspectiva futurista, portanto, “[...] a magnificência do mundo enriqueceu-se [no período compreendido pela modernidade industrial] de uma beleza nova: a beleza da velocidade [...]” (Idem), a beleza da *máquina* – revelando, portanto, a *feiura do humano*. Nesse sentido propriamente “moderno”, portanto, “[...] o Tempo e o Espaço morreram ontem [...]” (Idem – grifos adicionados), já que, ao que concerne ao presente, “[...] já [estaríamos] vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente [...]” (Idem).

Em celebração belicosa, anti-feminina, exaltadora do “progresso”, Marinetti evocava figuras poéticas em meio à palavras de ordem. Declamando em brado: “[...] cantaremos as grandes multidões [...] cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétrica [...] as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios [...]” (MARINETTI, 1909, p. 01) e cantaria também “[...] [às] locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros [...]” (Idem). Buscando, desse modo, toda e qualquer transcendência dos limites orgânicos no advento de uma era mecânica,

¹² Ver: BURGER, (2012).

viabilizada por uma racionalização dita objetiva, imaculada de sentimentalismos humanos, uma vez que, aos olhos de Marinetti, até “[...] o vôo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira [...] parece aplaudir como uma multidão [...]” (Idem) esse *espírito do tempo* que se inaugura no advento do moderno.

É nesse sentido, portanto, que se diz que a modernidade inaugura junto à arte uma nova pluralidade política, patrocinando distintos *modos de ver* que pelo caráter mesmo de sua imposição no mundo, à exemplo do fascismo de Marinetti, designava também (e talvez *principalmente*) novas *formas de não se ver*. Por outro lado, ao considerar obras como “Menina com um bandolim” (1910), de Pablo Picasso, ou “Nu Descendo uma Escada, nº 2” (1912), de Marcel Duchamp, percebe-se que estas traziam ao escopo do debate público – e das considerações metalinguísticas da instituição –, a solidez de tendências nas quais a representação da figura humana, em função da modernidade, se descaracterizava, reduzindo-se (ou transcendendo-se) a suas formas geométricas predominantes, descaracterizadas como representações humanas, rompendo com os ditames dos paradigmas. São textos visuais em que a dissolução dos referenciais exemplificam a tradução de percepções artísticas historicamente ancoradas, materialidades que inauguram junto à arte, novos modos de ver, e isso às portas da *primeira grande guerra* (“mundial” como a própria modernidade). À esta altura, movimentos de vanguarda como o *cubismo*, o *expressionismo* e outros experimentos questionadores dos paradigmas da representação artística em seu âmbito *espacial, temporal e humano* tal como predominantes na cultura europeia dos séculos anteriores, já se haviam estabelecido na Europa no instante em que a guerra se desenvolve (1914), questionando os referenciais clássicos, *propondo novas emoldurações*.

Não foi por acaso, portanto, que um dos primeiros movimentos artísticos a abordarem os descaminhos do conflito armado e o ineditismo de seus horrores foi justamente “[...] um movimento *transnacional* com distintas manifestações regionais que surgiram quase simultaneamente em Zurique, Nova Iorque, Paris e Berlim [...]”¹³

¹³ “[...] a transnational movement with distinct local manifestations that arose almost simultaneously in Zürich, New York, Paris, and Berlin.”

(STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 976 – grifos adicionados), ao qual denominaram *Dada*. Distinto por sua radical experimentação e assertivo por seu teor libertário, o dadaísmo rompia com paradigmas sequer desafiados por outros esforços artísticos com vocações disruptivas similares, torando bem vindo processos criativos, representações, concepções abstratas outrora silenciadas. Dito de outro modo, “[...] se a arte moderna até aquele momento questionou as tradições da arte, *Dada* foi mais adiante e questionou o próprio conceito de arte [...]”¹⁴ (Idem, p. 1037), pondo-a em cheque em um momento da história em que, de modo particular, o ser humano nem sequer existia para além de sua objetificação no interior da empresa da guerra, no instante sombrio em “[...] a vida se descartava em trincheiras [...]”¹⁵ (Idem). É nesse sentido, portanto, que se diz que o dadaísmo “[...] zombou da insensatez do pensamento racional e até mesmo dos pilares da sociedade moderna [...]”¹⁶ (Idem), contrapondo-se ao estado presente da arte e da racionalidade de seu tempo, construindo-se a partir daquilo que a sociedade, em sua racionalidade novo-secularista, *suprimia*.

Por esforços como os performados pelo *dadaísmo*, os artistas modernos lograram desafiar o valor inerente dos produtos artísticos – herdados das tradições aristocráticas por sobre as quais se fundaram os estados burgueses –, e, neste sentido, “[...] aniquilaram o entendimento convencional da arte como sendo algo precioso [...]”¹⁷ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 1037), transcendendo as galerias e a própria lógica cumulativa outrora vigentes, no mesmo momento que as tecnologias industriais passaram a cada vez mais permitir a reprodução, o descarte e a circulação de objetos outrora restritos a espaços, indivíduos e temporalidades específicas. Nesse sentido, Marcel Duchamp introduz em Nova Iorque um ordinário urinol na condição de constructo artístico, tomando um objeto desprovido de valor artístico, essencialmente secular e produzido em escala massiva, e deslocando-o, simbólica e fisicamente, à esfera dos objetos “sublimes”. Inaugura-se aí, em linhas gerais, um curioso paradigma

¹⁴ “If Modern art until that time questioned the traditions of art, Dada went further to question the concept of art itself [...]”

¹⁵ “[...] witnessing how life was discarded in the trenches, [...]”

¹⁶ “Dada mocked the senselessness of rational thought and even the foundations of modern society.”

¹⁷ “Dada artists annihilated the conventional understanding of art as something precious [...]”

artístico, da mesma forma, *se é sabido que muitos artistas empregavam auxiliares na (e por vezes terceirizavam a) produção de suas peças*, a partir da contribuição de Duchamp em “Fonte” (1917), mais que questionar a *omissão* do reconhecimento às contribuições de eventuais terceiros no processo de recepção e circulação das obras de arte, o impacto provocado por seu advento propiciou também a transcendência das estabelecidas relações de produção como um todo – e a atualização mesma de seus *silêncios*.

Assim, tendo promovido a reflexão de que os “[...] objetos artísticos não somente podem ser construídos (em parte) por outras pessoas, mas que [...] poderiam, em realidade, ser frutos de uma produção em escala massiva [...]”¹⁸ (Idem, p. 1038), a instituição se atualizava em “[...] termos modernos [...]”¹⁹ (Idem), adequado às novas relações de autoria, circulação e valoração dos constructos artísticos que propiciam a modernidade, e também às novas temporalidades que se lhe impõem os processos industriais e massivos.

No México, por exemplo, sob a efígie de um projeto cultural popular, a ressignificação de um *outro* objeto secular fez debutar junto a produção artística mundial as contribuições de uma geração de artistas comprometidos com a reconstrução de um país em processo de reunificação – em um esforço nacional, designado em políticas públicas, direcionado ao esquecimento estratégico por vias da eleição de memórias sublimes. O chamado “muralismo mexicano” se estabeleceu “[...] *reactivando procesos de reconstrucción de identidades grupales* [...]” (MANDEL, 2007, p. 40), “[...] [recuperando] *las tradiciones populares, las llamadas artes menores, y el pasado prehispánico* [...]” (Idem) como projeto de futuro, justamente ao deslocar a produção artística desde as habituais galerias ao espaço habitável (secular) das urbes, sem distinção entre o erudito e o popular, incluindo, assim, os que outrora se deixava para fora do processo de contemplação e desenvolvimento dos cânones artísticos,

¹⁸ “[...] arguing that art objects might not only be crafted (in part) by others, but that the objects of art could actually be mass-produced.”

¹⁹ “[...] Duchamp updated that practice into modern terms [...]”

rendendo-lhes uma voz *que, enfim, se fizesse ouvir* nos processos (e nos anais) desta instituição.

No mesmo sentido, no entreguerras estadunidense, pelas mãos de artistas emigrados – alguns deles mexicanos –, intentou-se patrocinar, como no México, a ressignificação de muros num período equivalente de reestruturação econômica, fruto da crise de 29, projetando aos marginalizados os sentidos de um pertencimento nacional. De modo que, como se evidencia nos exemplos acima, a arte que se desenvolve neste período, por vias distintas, parece de fato patrocinar novos *modos de ver*²⁰, novos modos de compreender os processos respectivos a sua realização, estabelecendo novos paradigmas de temporalidade, espacialidade e subjetividade que mobilizam os mais diversos públicos, e os mais diversos *meios*. No Brasil de 1922, à exemplo disto, se “[...] anuncia a realização de uma semana de arte no Teatro Municipal, entre 11 e 18 de fevereiro, com a participação de escritores, músicos, artistas e arquitetos de São Paulo e do Rio de Janeiro [...]” (AJZENBERG, 2012, p. 26), acontecimento que, segundo o pintor e organizador, Di Cavalcanti, “[...] abre para o país perspectivas as quais, extrapolando o campo puramente cultural, têm repercussões inclusive na área política [...]” (Idem). Uma vez que, desafiando o cânone e os *modos de ver* associados às tradições anteriores, “[...] marcam sensivelmente as buscas de um novo modo de pensar [...]” e “[...] alargam extraordinariamente o campo de visão [...]” (Idem).

Na Rússia, na mesma década de 20, artistas de vanguarda – patrocinados por um recém estabelecido governo – teorizavam, desde modalidades distintas da arte, sobre o papel do artista na atualidade da revolução – revolução que, não por acaso, deveria, como a própria modernidade, ser também *mundial*. Destaca-se aqui a

²⁰ “*Ways of seeing*” foi um programa de televisão vinculado a rede britânica BBC, originalmente transmitido no ano de 1972. Nele, o crítico de arte, John Berger, oferecia, por meio de uma análise crítica de tradições inseridas no cânone da história da arte na Europa, uma discussão temática sobre perspectivas diversas tais como o feminismo, o consumismo, etc. Seu título, “Modos de ver”, se refere ao ato de questionar as *subjetivas* (i.e. termo emprestado do cinema, e que diz respeito as lentes – ângulos e enquadramentos – pelas quais se emoldura um objeto no cinema) constituídas como hegemônicas nos séculos anteriores, ao se oferecer contrapontos críticos ao constructos já consagrados pela tradição. por vias de uma consideração de suas condições de produção e caráter discursivo de seus atributos inerentes.

contribuição de artistas como o cineasta Dziga Vertov, criador do “cine olho” (*i.e.* киноглаз), conceito defendido em seus escritos e em um filme homônimo, dirigido por ele em 1924. Obra que “[...] representa um assalto a nossa realidade por via das câmeras [...]”²¹ (VERTOV, 1984, p. 34), um marco na produção cinematográfica mundial (e dos *modos de ver* da modernidade), instrumental, portanto, também nos caminhos da própria revolução soviética. Segundo o autor, “[...] ao revelar as origens dos objetos e do pão, a câmera torna possível a cada trabalhador adquirir, através de evidências, a convicção que ele, o trabalhador, cria todas estas coisas ele mesmo, e que elas pertencem a ele [...]”²² (Idem). Eis aí a virtude, de um assim compreendido, cine olho: “[...] dar a milhões de trabalhadores a oportunidade de enxergar a verdade [...]”²³ (Idem), através de uma perspectiva subjetiva *essencialmente mecânica*, ou, ao menos, transcendente a humana – nitidificando os aspectos vitais do cotidiano revolucionário, como se, por seu intermédio, devolvessem aos marginalizados a *visão* que lhes fora sistematicamente amputada pela vigência de uma ideologia domesticadora, *um olho*, portanto, que, por intermédio dos olhos a quem se exhibe, permite exultar: “[...] *eu era cego, e agora vejo [...]*” (João 9:32).

Acrescenta-se a isso, a denúncia ao “[...] não-conformismo absoluto [...]” (BRETON, 1924, p. 01), como exemplo mesmo de descontentamento com o estado do mundo e da arte nos anos 20 – tal como experimentados desde a Europa –, efetuado por André Breton, em seu “manifesto surrealista” (1924). Documento em que advoga uma mirada de traços psicanalíticos como cerne de um fazer artístico *novo*, de um novo *modo de ver*, com a promessa de que “[...] o espírito que mergulha no surrealismo [reviveria] com exaltação a melhor parte de sua infância [...]” (Idem), conectando o adulto a seu subconsciente de silêncios, traumas e prazeres, e ainda que, no pior dos casos, com “[...] a certeza de quem, a ponto de morrer afogado, repassa em menos de um minuto todo o insuperável de sua vida [...]” (Idem). Um movimento, portanto, que,

²¹ “The film represents an assault on our reality by the cameras [...]”

²² “In disclosing the origins of objects and of bread, the camera makes it possible for every worker to acquire, through evidence, the conviction that he, the worker, creates all these things himself, and that consequently they belong to him.”

²³ “[...] and give millions of laborers the opportunity to see the truth [...]”

desde a instituição da arte, se projeta ao receptor “[...] conduzido por (...) imagens que o seduzem [...]” (Idem), e que o faz perceber que essas mesmas imagens “[...] lisonjeiam sua razão [...]” (Idem), “[...] [aumentando], outrossim, seu conhecimento [...]” (Idem) das coisas do mundo e dos homens, pelo fato mesmo de serem compostas (e exibidas) a partir, justamente, daquilo que se silencia, i.e. o inconsciente, os traumas, os medos, os pudores, etc.. Ressignificando, desde o entorno, produtos industrializados, peças de mídia, etc. – uma vez que, no surrealismo, “[...] [era] até mesmo permitido intitular POEMA o que se obtém pela agregação [...] de títulos e fragmentos de títulos recortados dos jornais [...]” (Idem), transbordando a arte com o cotidiano, e o *cotidiano com a arte*, emoldurando assim o que se encontra em silêncio na vida (e nos homens).

Nesse sentido, recuperando a metáfora do “cine-olho” *vertoviano*, pode-se aqui concluir, à exemplo da cena de abertura da obra “Um Cão Andaluz” (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí (obra legitimamente surrealista), que a ideia de um *novo olho*, ou olhar, patrocinada pela arte desse período, significava também o ataque a uma mirada *antiga*. Uma vez que, na cena em questão, o próprio Buñuel, atuando como um barbeiro, afia uma navalha e, sem exitar, abscinde um olho humano (em plano detalhe), cortando-o ao meio, *cegando para fazer ver* – e abrindo caminho para a sucessão de ações constitutivas da obra. E é por isso que se diz que para os artistas surreais, “[...] este mundo só relativamente está à altura do pensamento [...]” (BRETON, 1924, p. 01), pois sua perspectiva se orienta à margem das demandas seculares, voltando sua atenção para um *outro lugar* – o lugar onde a real existência estaria (Idem): o *lugar do silêncio*.

E por esta razão também que o artista moderno, *surreal*, prioriza o “[...] conhecimento dos espaços ilimitados onde se manifestam seus desejos, onde se reduzem sem cessar o pró e o contra, onde sua obscuridade não o atraiçoa [...]” (BRETON, 1924, p. 01), deslocando-se do espaço cotidiano “*conduzido pelas imagens que lhe seduzem*”. Ação que, em simultâneo, se divorcia também do tempo racional *moderno* na efetiva busca desse outro tempo apontado pelas imagens – e é por isso que se diz, no surrealismo, que “[...] *meu tempo não deve ser o seu* [...]” (Idem – grifos

adicionados), uma vez que silêncio do inconsciente não obedece o tempo daquilo que se faz reproduzível em escala massiva, ainda que, historicamente, se inaugure pela psicanálise, em momentos semelhantes da cronologia histórica do ocidente. É por isso que se diz aqui que pensar o “surrealismo” pelas linhas do autor, é questionar a própria consolidação da modernidade e o papel do artista e (da arte como um todo) no interior deste processo, emoldurando um deslocamento, uma lacuna, já desde o interior dos sujeitos, propiciando dizer: “[...] neste mundo moderno, afinal, diabo, que querem que eu faça nele?” (Idem).

Nos anos 40, marcada pelos traumas de uma segunda guerra mundial, uma geração de artistas modernos ganhava notoriedade. No Brasil, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade tipificava, em “A Rosa do Povo” (1945), os anseios modernos de um país que, diante de um mundo em guerra, se percebia cada vez mais orientado por tensões políticas e circulação de objetos triviais – “[...] *Preso a minha classe e as minhas roupas // vou de branco pela rua cinzenta // Melancolias, mercadorias espreitam-me. // Devo seguir até o enjôo? // Posso sem armas revoltar-me? [...]*” (DRUMMOND, 1945, p. 15) –, seu protesto se evidencia na reflexão proposta sobre o papel desempenhado pelo artista em seu tempo, “empobrecido”, e em seu mundo, “sujo”, desafiando a legitimidade da narrativa do progresso instaurada pela modernidade, como se fosse essa, por razões distintas, aquilo que *esconde (ou ludibria)* as vicissitudes do mundo – “[...] *Olhos sujos no relógio da torre: // Não, o tempo não chegou de completa injustiça. // O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera. // O tempo pobre, o poeta pobre // fundem-se no mesmo impasse [...]*” (Idem).

Em meados da década de 1950, um novo experimento artístico – herdeiro das experimentações das vanguardas históricas – emergiu no cenário mundial, apontando novas lacunas. Através dele, “[...] vários artistas voltaram suas atenções ao *boom* da cultura visual da metade do século, incentivados pela crescente presença da mídia de massa e da acumulada renda ociosa possuída pela geração pós-guerra [...]

²⁴ “[...] several artists began to focus attention on the midcentury explosion in visual culture, fueled by the growing presence of mass media and the growing disposable income of the postwar generation [...]

(STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 1091). Conhecido como *Pop Art*, originou-se na Inglaterra e se desenvolveu nos Estados Unidos no início dos anos 60, “[...] em um tempo em que a identidade da massa e do indivíduo era exponencialmente determinada pelo modo como as pessoas se aparentavam e vestiam, assim como pelo que exibiam e consumiam [...]”²⁵ (Idem), como se massivamente reproduzissem também as formas sociais – para além dos próprios objetos. Pela *Pop Art*, portanto, se “[...] refletia a vida tal como apresentada na televisão, nos filmes e na publicidade impressa [...]”²⁶ (Idem), criticando, à seu modo, “[...] a superficialidade da ficcional idéia de casa perfeita e pessoa perfeita pertencentes a cultura popular [...]”²⁷ (Idem), massivamente reproduzidas nas mídias, por meio de discursos e peças publicitárias, abarcando “[...] casas, automóveis, e a exibição de objetos – tanto no interior das casas como nas próprias pessoas [...]”²⁸ (Idem). Ironizando, pela saturação promovida, o efeito saturador da própria modernidade, da sublimação do consumo ao patamar contemporâneo de medidor absoluto da felicidade, *é dizer*, de tudo aquilo que se deixava de fora das molduras ao decidir preenchê-las apenas com aquilo que se podia comprar.

Neste contexto, o artista plástico Richard Hamilton – pioneiro nos experimentos constitutivos da *Pop Art* – defendia “[...] que a cultura visual de massa estava rapidamente substituindo a arte tradicional para o público [...]”²⁹ e que, por consequência, “[...] filmes, televisão e publicidade [...] definiam o padrões de beleza [...]”³⁰ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 1091), de felicidade, de sucesso, etc., ocupando a função que anteriormente se reservava a arte. Como *estado da arte* em seu tempo, a *Pop Art* criticava os rumos da modernidade em um período em que “[...] os ídolos da sociedade não eram mais políticos ou heróis militares, mas estrelas do cinema

²⁵ “[...] at a time when individual and mass identity was increasingly determined by how people looked and dressed, as well as by what they displayed and consumed.”

²⁶ “Reflected life as it was portrayed on television, in films, and in print advertising.”

²⁷ “Pop artists critiqued the superficiality of popular culture’s fiction of the perfect home and perfect person.”

²⁸ “Homes, automobiles, and the visible display of objects—both within the home and on the person [...]”

²⁹ “[...] argued that modern mass visual culture was fast replacing traditional art for the general public.”

³⁰ “[...] that movies, television, and advertising, not high art, defined standards of beauty.”

internacional [...]”³¹ (Idem), *representações de representações*, e em que “[...] o status social era cada vez mais medido pela quantidade de posses [...]”³² (Idem). É nesse sentido que se diz que sua proposição artística, refletindo os *já-ditos* vigentes em seu tempo histórico, condensava em termos estéticos “[...] uma expressão visual deste mundo desarmônico de consumo excessivo [...]”³³ (Idem), a qual criticava através de um técnica constituída por arranjos de “[...] colagens compostas por imagens retiradas da publicidade [...]”³⁴ (Idem) o ato constituinte de se produzir deslocamentos, saturações, silenciamentos, inerentes a ascensão da publicidade no mundo.

Nesse sentido, a *Pop Art* estadunidense “[...] tanto imitou quanto criticou a cultura popular dos anos 60 [...]”³⁵ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 1092), ironizando os ícones de seu tempo histórico em construções híbridas, críticas e historicamente ancoradas. De modo que, com a relativa popularização da *Pop Art* nos Estados Unidos, Andy Warhol, “[...] irreverente herdeiro das ideias de Duchamp, desafiadoras da natureza da arte e de sua produção, emergiu como figura dominante [...]”³⁶ (Idem) nos anos 1960, contribuindo para com a construção de uma ainda mais “[...] irônica, antiquada e cínica [...]”³⁷ estética, “[...] usando as técnicas de produção em massa da [própria] publicidade para dar a seus trabalhos uma sensação comercial, desinteressante, que apagaria a presença da mão do artista [...]”³⁸ (Idem), desafiando, conscientemente, a ênfase que, mesmo nas vanguardas, se costumava dar ao papel do artista – ao assumir as lacunas inerentes do processo de publicidade, *i.e.* a ilusão de não haver um artista, a ilusão de uma universalidade das temáticas, do conforto, etc.

Tal como Hamilton, Warhol acreditava que, “[...] se anteriormente a arte demandava pensamento e entendimento, a publicidade e a cultura das celebridades

³¹ “*Society’s idols were no longer politicians or military heroes but international movie stars [...]*”

³² “*Social status was increasingly measured by the number of one’s possessions.*”

³³ “[...] *a visual expression of this disharmonious world of excessive consumption.*”

³⁴ “*collages composed of images drawn from advertising [...]*”

³⁵ “*Pop Art both imitated and critiqued 1960s popular culture [...]*”

³⁶ “*Andy Warhol (1928–1987), artistic giant and playful heir to Duchamp’s challenging ideas about the nature of art and its production, emerged as the dominant figure [...]*”

³⁷ “[...] *ironic, camp, and cynical [...]*”

³⁸ “[...] *using the mass-production techniques of advertising to give their works a flat, commercial feel that could erase the presence of the hand of the artist [...]*”

agora demandavam atenção imediata e rapidamente se tornando desinteressante e entediante [...]”³⁹ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 1092), instaurando uma instrumentalizável relação de *esquecimento e lembrança*, que o convenciam, portanto, que “[...] a arte devesse ser como as estrelas de cinema, interessante por 15 minutos [...]”⁴⁰ (Idem) e relegadas ao olvido em sequência. Por essa razão, Warhol realizou experimentos importantes em distintos campos da atividade artística, por justamente haver sido um dos primeiros a compreender que “[...] enquanto as mídias de massa – e em particular a televisão – pareciam nos fazer aproximar do mundo, elas, em realidade, nos deixavam observar o mundo apenas como deslocados *voyeurs* [...]”⁴¹ (Idem, p. 1093), silenciados, convidados a participar apenas pelos processos de reprodução dos arquétipos consumíveis – *i.e.* moda, mobília, ideologia, etc. Deste modo, as provocações constitutivas dos experimentos da *Pop Art* traziam, em ironia característica, a crítica à modernidade em seu aspecto mais midiático (massivo), através do qual nos tornamos “[...] dessensibilizados à morte e ao desastre por meio da constante repetição das imagens da televisão [...]”⁴² (Idem), e dessensibilizados também às diferenças, ao que se faz marginal ao padrão, “*mesmo sendo capazes de desligá-la nós mesmos*” (Idem, p. 1092).

Como a própria televisão, o constructo de Andy Warhol é *Pop*, arte “[...] superficial e insossa, [que] emprega repetições aparentemente despropositadas e nos acostuma ao impacto trágico do momento da morte [...]”⁴³ (STOKSTAD; COTHREN, 2013, p. 1093). A exemplo disso, sua impactante retratação da atriz estadunidense Marilyn Monroe em obra intitulada “Marilyn Diptych” (1962), é reptícia, sequencial, denunciando no próprio desgaste da imagem reproduzida o efêmero contraste entre o

³⁹ “Whereas past art demanded thought and understanding, advertising and celebrity culture demanded only immediate attention [...]”

⁴⁰ “He suggested that art should be like movie stars, interesting for 15 minutes.”

⁴¹ “[...] one of the first artists to exploit the realization that while the mass media—television in particular—seem to bring us closer to the world, they actually allow us to observe the world only as detached voyeurs [...]”

⁴² “We become desensitized to death and disaster by the constant repetition of images on television, which we are able literally to switch off at any time.”

⁴³ “[...] superficial and bland, uses seemingly mindless repetition, and inures us to the full impact of the tragic moment of death [...]”

glamour de seu estrelato pop e a lembrança (discursiva) recente, pública, de sua morte prematura. Com nomes como Ed Ruscha, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg a *Pop Art* dos anos 60 lograria – junto a proeminência de Warhol – consolidar-se *multimodal* ao introduzir junto ao cânone da arte ordinários *postos de gasolina* – “*Standard Station Amarillo Texas*” (1963) –, produções de *história em quadrinhos* – “*Oh Jeff... I love you, too... but...*” (1964) –, produtos cosméticos – “*Batom (subindo) sobre as rodas de um tanque*” (1969). Além de pôr em circulação revistas especializadas, eventos multimídias – que se compunham por *arte performance*, *música ao vivo*, *projeção*, etc. – a exemplo mesmo do notório “*Exploding Plastic Inevitable*” ou “*EPI*” (1966-67) evento organizado por Warhol, no qual se revelaram, por exemplo, os notórios *Velvet Underground*⁴⁴. É desse modo, portanto, que se pode dizer que a *Pop Art* denota em sua forma-conteúdo uma crítica a seu tempo histórico – um tempo marcado pela expansiva influência dos meios de comunicação de massa, do desenvolvimento de uma cultura do consumo e, de um modo particular, da guerra fria (marcada nos Estados Unidos pelo desastroso confronto bélico que se iniciava em solo vietnamita).

É nesse sentido, portanto, que considerar as proposições desses muitos (e distintos) *modos de ver* que, como marcos referenciais possíveis, se instauraram, à seu tempo, no interior disso que se constituiu como arte neste período, e permite também, em benefício do desenvolvimento do presente dispositivo analítico, perceber que a) ao *desferir críticas a processos históricos*, b) ao *trazer ao foco das representações aspectos outrora ignorados da composição dos sujeitos na história*, c) ao *promover (sucessivas) rupturas com os modos de ver anteriores*⁴⁵, d) ao *permitir-se constituir, em parte, pelo que escapa aos padrões do que se define por belo* e) ao *servir também a*

⁴⁴ O grupo musical pop, produzido por Andy Warhol, que se destacou por “[...] sua música elétrica e sombria, unida à poesia violenta de suas letras, seu interesse pelo barulho e uma *performance* gélida e radicalmente oposta aos *swinging sixties*, [que] conseguiu fascinar Warhol. [Sobre o fascínio de Andy Warhol para com a banda, o vocalista da banda, Lou Reed, afirmou] “Fomos feitos um para o outro. As canções escritas antes de nosso encontro se relacionavam perfeitamente com os temas dos filmes de Andy. Ele nos deu a oportunidade de nos transformarmos no The Velvet Underground. Antes, não éramos nada e não interessávamos a ninguém” (VICENTE, 2015, p. 01)

⁴⁵ Para um comentário acerca das relações entre a arte deste período e a que se fazia antes dela, pode-se também consultar o texto “O Silêncio como Recuo Junto a Arte”, parte integrante do capítulo terceiro da presente análise.

aspirações políticas, f) ao concernir-se também pelo que é massivo, g) ao inserir (e discursar através de) lacunas e recuos no fluxo dos sentidos da arte, etc., tornando-se, de fato, contemporânea às transformações estruturais que lhe patrocinam – testemunha de processos históricos.

Mas é importante dizer que, ao fazê-lo – através de rupturas como as que se resumem acima –, a arte se permite também estruturar-se (em âmbitos tanto estéticos quanto discursivos) na possibilidade mesma de abarcar o *silêncio*⁴⁶, tanto em função das lacunas que patrocina quanto em virtude dos contrastes que concatena. De tal modo que se pode dizer aqui que o silêncio está para a arte desse período tal como, de um modo mais evidente, esta arte está para os processos referentes a urbanização e a expansão industrial no seio da modernidade. Pois – como se evidencia no capítulo terceiro da presente análise – não seria um equívoco relegar ao silêncio a propriedade de ser um dos grandes *motifs* que distinguem os modos de ver da arte deste período das demais empresas artísticas constituintes da cronologia da história da arte no mundo. Ademais, é em função do silêncio ser um dos *motifs* constituintes desta arte que se destaca, aqui, a importância de se observar os sentidos que, em função do silêncio, se articulam em tais materialidades, em função mesma seus (característicos e históricos) *modos de ver*.

Em outras palavras, intenta-se aqui considerar a arte – em função do dispositivo analítico que se desenvolve no presente trabalho –, como condição indissoluta *da produção e da circulação dos sentidos* que, pelos recuos possibilitados pelo silêncio, se inserem junto ao própria história da arte. Uma vez que as lacunas que a arte deste período patrocina se distinguem das que se poderiam formar em outros momentos de sua evolução disciplinar, justamente porque a relação dos sentidos são dados inexoravelmente históricos. E é por isso também que não se podem exclusivamente fazer referir aqui a história da arte ao traçarmos um panorama das condições de produção do silêncio na arte, uma vez que esta se constrói a partir de *já-ditos* que a transcendem. O que implica em dizer que mesmo ao considerarmos aspectos

⁴⁶ Para uma definição conceitual de silêncio, tal como empregado no desenvolvimento do presente dispositivo analítico, ver o capítulo terceiro da presente análise, intitulado “O silêncio”.

pertinentes a evolução dos *modos de ver* da arte em contextos de expansão das urbes e das indústrias – características dos séculos XIX e XX – não se pode atribuir a eles, assim, despidos de uma ubicação junto a história social, a exclusividade das consolidações das condições de produção pertinentes ao presente dispositivo analítico.

2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MODERNO

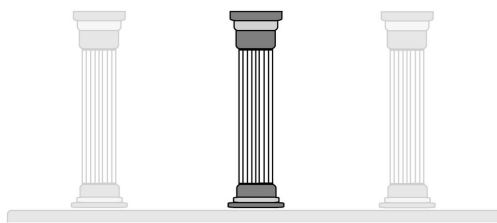


Figura 02 - Segundo Pilar das Condições de Produção

Por isso, para além das particularidades constitutivas dos *modos de ver* que se ilustraram acima em função de um panorama da história da arte nos últimos séculos, é evidente que uma revisitação ilustrativa de alguns destes *modos de ver* conduz também à percepção de que seus aspectos característicos, é *dizer*, seus traços estético-discursivos, não apenas se ancoram em processos históricos no âmbito da arte, mas demandam também uma consideração junto a história social. Nesse sentido ao estabelecer no presente capítulo os particulares atributos das condições de produção que permitem ao presente dispositivo analítico observar os sentidos concatenados pelo emprego do silêncio, leva-se em conta também que a relação entre tempo e espaço constitutiva dos processos artísticos em questão – e, em particular, das que se erigem na presente corpora pelos medium *literário* e *cinematográfico* –, apresentam relações diretas com os modos específicos como o tempo e o espaço referentes às transformações estruturais do ocidente e do mundo no mesmo período.

É nesse sentido, portanto, que se diz que as relações de tempo e de espaço constitutivas de uma materialidade artística diz muito também acerca do tempo histórico que lhe serve, como aqui, de *condição de produção*. Nesse sentido, Mikhail Bakhtin, ponderando sobre as relações patrocinadas pelo *cronotopo narrativo* no interior das

materialidades artísticas – *i.e.* os processos que constituem, no interior de uma obra narrativa, aquilo que estabelece seus referenciais *de tempo e de espaço*, e as relações desses para com os sujeitos que se interpelam por elas (BAKHTIN, 2018) –, conclui que estes elementos são, eles mesmos, históricos, sociais, e que, portanto, denunciam suas próprias condições de produção históricas, diferindo uns dos outros não apenas pela opção estética que designam mas por serem elas próprias aspectos discursivos e, portanto, conectados aos processos históricos (BAKHTIN, 2018, p.12).

Portanto, a presente etapa da apresentação dos segmentos que constituem, aqui, as condições de produção respectivas do presente dispositivo analítico, anuncia agora, de um modo ainda mais específico, os desdobramentos da modernidade na história, *isto é*, nas relações de tempo e de espaço (e de suas respectivas relações com os sujeitos que por eles se interpelam). Se propondo, portanto, considerar os atributos históricos que permitem compreender a modernidade como um dispositivo que imbrica relações de poder, de temporalidade, de interpelação dos sujeitos, de controle de corpos, etc. Retomando assim aspectos e conflitos históricos ilustrados anteriormente, tendo agora a própria modernidade como referência, *é dizer*, seus conflitos, características e movimentos, transcendentais, portanto, dos limites constitutivos da instituição da Arte outrora considerados, ao tomar e conta aqui fenômenos que, embora indissociáveis aos anteriormente apontados, se evidenciam orientados pela autonomia respectiva de seu caráter *dispositivo*.

Por essa razão, estabelece-se aqui, em retrospecto primeiro, que “[...] a história da arte e da literatura formou-se com base nas coleções que os museus e as bibliotecas alojavam [...]” (CANCLINI, 2006, p. 303), e que essa organização, de modos nem sempre evidentes, constituía “[...] um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados [...]” (Idem, p. 302) assegurando privilégios históricos. Neste sentido, os modos de ver desta arte patrocinaram uma ruptura significativa nos processos organizacionais constitutivos da hegemônica tradição artística europeia dos últimos séculos. De tal forma que a relação que até então se estabelecia entre as *coleções* e os objetos artísticos em si – fossem eles livros,

pinturas, esculturas, etc. – implicava que o ato mesmo de “[...] conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los [...]” (Idem, p. 303), e, dito de outro modo, distanciá-los “[...] daqueles que não sabiam relacionar-se com ela [...]” (Idem).

Neste sentido, se por um lado fazer evocar os aspectos característicos da dessa arte – partindo de referenciais da *história da arte* – permitiu que se observasse características do desenvolvimento da própria modernidade, trazendo à luz a consideração de processos históricos, por outro a consideração dessas características constitutivas da história da arte não, necessariamente, evidencia que “[...] havia [também] um repertório do folclore, dos objetos de povos ou classes que tinham outros costumes e por isso outras coleções [...]” (CANCLINI, 2006, p. 303). Sendo essas, coleções que, de modo equivalente, enfrentaram também os processos de diluição das fronteiras – ou “hibridação” – associados ao estabelecimento da modernidade no mundo, sofrendo tal qual a primeira, a “[...] perda da ordem que ligava esses objetos com uma história dos saberes [...]” (Idem) locais. Neste sentido, há quem diga, inclusive, que a estranheza dos processos modernos na consolidação do que se entende por arte neste período não seria senão um tipo premeditado de classicismo militante, reerguendo com cada ruptura estética as legítimas fronteiras violadas pelos desdobramentos dos processos de industrialização – uma vez que diante de seu proativo desconcerto as multidões emergentes não “[...] podem [sequer] fingir que gozam [...]” (GASSET apud BARBERO, 1997, p. 53).

Nesse sentido, pode-se se dizer que o silêncio é também resultado da própria existência (e manutenção) do sagrado da arte, quando em função das canonizações que patrocina, anula, aliena e ausenta de si outros *modos de ver* – relegados ao desprestígio e ao silêncio. Entretanto, independentemente de leituras afins, o fato é que a arte moderna, na condição de *dispositivo*, sempre engendrou em seus processos estéticos-discursivos as relações estruturais de poder, por distintos processos, que viabilizaram sua posta em cena. E é justamente aí que a observação das transformações características deste período, tal como propostas aqui, nos permite, antes de tudo, “[...] entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico

[industrial] remodela a sociedade [...]” (CANCLINI, 2006, p. 303), determinando à exemplo da arte, as relações de poder que patrocinam seus característicos *modos de ver* e suas indissociáveis condicionantes históricas. É pertinente, portanto, ao ponderar a relação entre a modernidade e arte, ponderar também acerca do desenvolvimento das tecnologias que tornam o desenvolvimento da modernidade possível.

Nesse sentido, propõe-se aqui considerar que “[...] esses novos recursos tecnológicos [nunca foram] neutros [...]” (Idem, p. 307), é *dizer*, se fizeram sempre alistar em favor de agendas e grupos específicos, uma vez que, por característica primeira, “[...] dependem dos usos que lhes atribuem os diversos agentes [...]” (Idem) para se desenvolverem nos distintos locais em que se empregam. Tratam-se, portanto, de ocorrências históricas, distintas em suas particularidades regionais e submetidas às significações que lhe atribuem os diversos agentes em meio a um movimento impositivo mundial. Portanto, é crucial no presente processo investigativo ter em mente que, ao considerarmos o papel das inovações tecnológicas, para além das estruturas materiais impostas por sua proliferação, destaca-se também o fato de que “[...] sua simples inovação formal implica mudanças culturais [...]” (Idem), novos *modos de ver*, uma vez que patrocinam, acima de tudo, transformações no âmbito das relações humanas em um dado período histórico, agregando também ao caráter das formações de sentido em um momento específico.

Nesse âmbito, pode-se dizer que “[...] a agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo [...]” (CANCLINI, 2006, p. 304), já que romper com a lógica das coleções clássicas é concomitantemente ressaltar o advento de uma *terceira via* indo de encontro ao popular e o culto – comumente chamada “massiva” –, cujos aspectos de difusão e reprodutibilidade são imanentes ao movimento da própria modernidade. Por onde, em simultâneo, se “[...] fendem as ordens que classificavam e distinguem as tradições culturais, enfraquecem o sentido histórico e as concepções macroestruturais em benefício de relações intensas e esporádicas com objetos isolados [...]” (Idem), resultando lacunas – ressaltando as ausências – por onde se permitirão acessar o

silêncio. Encurtando também os espaços e gerando, de modo derradeiro, “[...] a reorganização [total] dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos [...]” (Idem) que, *pelo silêncio*, representam também a inviabilização de outros tantos.

2.2.1 Espaço, Tempo e Pessoa

Portanto, convém considerar o papel “[...] das corporações multinacionais, das transformações tecnológicas [...] [e do] peso de uma indústria cultural [...]” (Idem, p. 28), ditando o escopo, por assim dizer, dos processos que, em sua exacerbação posterior, culminariam no que hoje se compreende por *globalização* – indiscutível herdeira dos processos de massificação aqui considerados. Por esta razão, ao considerar as relações históricas entre o *urbano* e o *rural*, o *doméstico* e *estrangeiro*, etc., compreende-se que, antes da modernidade, “[...] os limites entre [os espaços] eram claros e muitas vezes intransponíveis [...]” (Idem, p. 35), pois, até mesmo quando “[...] essas culturas se tocavam, se comunicavam, não é menos verdade que giravam em órbitas diferentes [...]” (Idem, p. 35-36). Isso porque, até o advento do período conhecido como *modernidade*, possuíam “[...] cada uma [...] seu próprio centro, podendo até mesmo integrar elementos que vinham de fora, desde que adaptados à sua rotação [...]” (Idem, p. 36).

Em termos econômicos, “[...] a própria divisão entre países “adiantados” e “atrasados” não existia ainda, [pois] é fruto da Revolução Industrial [...]” (Idem, p. 37) resultado, portanto, dos processos de circulação que são próprios da modernidade. Por conseguinte, “[...] o mundo anterior à Revolução Industrial conserva [...] a pluralidade e a autonomia das civilizações [...]” (Idem, p. 39), em um tempo em que “[...] o mercado externo era competitivo e se baseava nas trocas de produtos não perecíveis, comercializados a distância [...]” (Idem, p. 42) e cujo mercado interno se desenvolvia de modo local, pois “[...] se fechava sobre si mesmo, e concentrava o que era produzido regionalmente [...]” (Idem). De fato, “[...] o mercado auto-regulável surge [apenas] com o

século XIX [...]” (Idem), fruto tardio dos processos estruturantes associados a revolução industrial.

Do mesmo modo, faz-se notório que “[...] até então as partes de um mesmo país encontravam-se desarticuladas, e não se vinculavam de maneira orgânica com o “sistema mundial” [...]” (Idem, p. 42). No tangente aos territórios, a novidade moderna era justamente a possibilidade de as partes distantes poderem participar de uma “[...] entidade específica [...]” (Idem), transcendente, alçando-se recompor “[...] o que era diverso e dispare, ao integrar uma totalidade auto-regulada [...]” (Idem) que tinha por nome “nação”. Para isso, fez-se necessário empreender esforços no intuito de produzir “[...] uma “consciência coletiva” [...]” (Idem, p. 44), espécie de “[...] cimento ideológico da coesão social [...]” (Idem), propriamente nacional, onde, por meio do desenvolvimento de símbolos próprios, tais como a “[...] “A Marselhesa”, o “14 de Julho”, “Os Pais Fundadores”, a pureza do “Volk”, etc. [...]” (Idem), seria possível engajar os esforços de instituições, aparelhos e sistemas diversos – tais como “[...] a escola, a imprensa, os meios de transporte [...]” (Idem) e etc. –, possibilitando, nos diferentes espaços, a formação de uma homogeneidade superior.

Neste sentido, a importância dos sistemas modernos de comunicação merece ser destacada, uma vez que “[...] antes de sua existência, os países eram compostos por elementos desconectados entre si, uma região não “falava” com a outra, e dificilmente o fazia com sua própria capital [...]” (Idem, p. 44). É apenas a partir do estabelecimento de uma “[...] rede comunicativa (estradas de ferro, telégrafo, transportes, jornais, etc.) [que se] irá, pela primeira vez, articular este emaranhado de pontos, interligando-os entre si [...]” (Idem). Porque, em resumo, a própria “[...] constituição da nação como totalidade integrada (seja enquanto mercado [...], seja como consciência coletiva) implica a reformulação do próprio conceito de espaço [...]” (Idem). Tendo como paradigma a experimentação da vida cotidiana nos territórios, “[...] o camponês, o operário, o cidadão deixam de se definir pela sua territorialidade imediata para se transformarem em francês, inglês ou alemão [...]” (Idem, p. 45). Deste modo, a própria “[...] formação da nação pode ser lida como um processo de

desenraizamento [...]” (Idem) cujo resultado cultural culminaria, sobretudo, em um distanciamento de perspectivas, crenças e organizações sociais anteriormente estabelecidas, “[...] liberando os indivíduos do peso das tradições regionais geograficamente enraizadas [...]” (Idem).

No sentido exclusivo da relação entre os indivíduos e o espaço, é relevante considerar que “[...] nas sociedades modernas as relações sociais são deslocadas dos contextos territoriais de interação e se reestruturam por meio de extensões indefinidas de tempo-espaço [...]” (Idem, p. 45), pois a modernidade é também um projeto de “[...] separação do espaço e do tempo [que] permite o “desencaixe” das relações sociais [...]” (Idem, p. 48) e das estruturas de pertencimento anteriores. Por consequência direta, “[...] o espaço é assim esvaziado de sua materialidade, definindo-se em relação a outros espaços distantes [...]” (Idem), tendo o fluxo de pessoas, mercadorias, etc., como paradigma no desenvolvimento dos espaços, tomado assim por “[...] função integrada no interior de um sistema racionalmente administrado (ferroviário, postal, rodoviário, comunicativo, etc.) [...]” (Idem) onde, por característica primeira, “[...] o princípio da ‘circulação’ é um elemento estruturante da modernidade emergente [...]” (Idem). Haja visto que, em um momento anterior, “[...] os limites separavam as classes sociais, a cidade do campo, a cultura erudita da cultura popular, impedindo o movimento de um lado para o outro [...]” (Idem). A modernidade estabelece uma ruptura no cerne do equilíbrio estabelecido antes dela mesma, e, portanto, “[...] impulsiona a circulação das mercadorias, dos objetos e das pessoas [...]” (Idem), inaugurando, por fim, fluxos e percepções à ela particulares.

É por efeito desta ruptura que a “[...] modernidade pôde, portanto, ser assimilada por outras culturas, distantes dos valores ocidentais [...]” (Idem, p. 49) pelo fato de ser, ela própria, “[...] descentrada, centrípeta [...]” (Idem, p. 53) e expansível por desígnio original. Neste sentido, “[...] os exemplos do cinema, da publicidade, da indústria fonográfica, da televisão e do rádio são significativos na medida em que indicam a existência de uma malha imprescindível para a mobilidade cultural [...]” (Idem, p. 58), uma rede, por assim dizer, operando “[...] como as antigas estradas de ferro [...]” (Idem)

permitindo “[...] interligar as partes desta totalidade em expansão [...]” (Idem) em domínios nacionais e/ou internacionais. No Brasil, por exemplo, “[...] a emergência de um sistema de telecomunicação (em meados dos anos 60) favorece a integração do mercado e da consciência nacional [...]” (Idem, p. 59), levando as telenovelas e outros “[...] produtos de expressão local, [a] transformar-se em símbolos nacionais, levando ao público uma auto-imagem moldada pelas grandes redes televisivas [...]” (Idem). Imagem daquilo que julgavam constituir – ou desejavam que fosse – o denominador comum da identidade nacional brasileira no abreviar das particularidades dos espaços constitutivos.

Neste sentido, “[...] os meios de comunicação contêm uma dimensão que transcende suas territorialidades [...]” (Idem, p. 60) imediatas, uma vez que o próprio “[...] circuito técnico sobre o qual se apoiam as mensagens é também responsável por um tipo de civilização que se mundializa [...]” (Idem) ocupando os espaços, por assim dizer, ao expandir-se. Por essa razão, os próprios produtos dessa cultura, tais como “[...] filmes, anúncios publicitários, música popular e séries televisivas são formas de expressão que circulam [...]” (Idem). O papel dos meios de comunicação na reordenação dos espaços na modernidade é basilar; operam como amálgamas de uma identidade massificada, promovendo, em simultâneo, anexações e alienações – *inclusões e exclusões*.

Desse modo, considerando o período antes da Revolução Industrial, percebe-se que ele “[...] ainda sustentava uma relação amigável entre o aculturado homem ocidental e a integração do trabalho e da natureza sobre a qual ele construía a sua cultura [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 07). Portanto, o distanciamento em relação a esta forma de conceber a cultura “[...] aumentou após a Revolução Industrial e todas as outras civilizações foram cada vez mais relegadas, nos olhos do homem ocidental, ao passado [...]” (Idem) e à tarefa de superá-lo. Neste sentido, assim como “[...] o Renascimento inventou a Idade Média e a Antiguidade, instalando a lógica da colonialidade ao colonizar o seu próprio passado (e ao arquivá-lo como a sua própria tradição) [...]” (Idem, p. 13) é preciso compreender que “[...] o Iluminismo (e a crescente

dominância dos britânicos) inventou o Greenwich, remapeando a lógica da colonialidade e colonizando o espaço, localizando o Greenwich como o ponto zero do tempo global [...]” (Idem), instaurando-se como referência superior dos *status* do tempo no mundo.

É assim que o tempo moderno se impõe em substituição a outros possíveis, pois “[...] embora os homens tenham construído as clepsidras e os relógios em épocas mais remotas, eles não pautavam suas vidas cotidianas pelo tempo mensurado por esses mecanismos [...]” (ORTIZ, 2007, p. 50), em realidade, “[...] cada lugar tinha sua hora específica, determinada pelo levantar e pelo cair do sol [...]” (Idem) resultante de uma experimentação do tempo orientada à partir de referenciais *humanos*. Em retrospecto, faz-se importante considerar que “[...] é somente na passagem do século XVIII para o XIX que em algumas capitais da Europa (Berlim, Londres e Paris) é criado um “tempo médio” [...]” (Idem), assim chamado por representar uma espécie de mínimo divisor comum entre os tempos respectivos dos espaços que se aglutinavam baixo o mesmo projeto unificador. Através do estabelecimento do tempo moderno, “[...] o dia torna-se assim um conceito abstrato, que não mais se encontra em consonância com o clarear e o escurecer, das noites e das tardes, mas segundo o movimento do Sol em relação à Terra [...]” (Idem), menos subjetivo e, portanto, essencialmente preciso.

Trata-se, então, da instituição de um “[...] tempo ‘científico’, interpretado e medido pelos astrônomos [...]” (ORTIZ, 2007, p. 50), e, por conseguinte, também de uma disputa, em primeiro lugar “[...] entre este tempo da capital e os tempos locais, regionais, que resistem a se dobrar diante da racionalidade moderna [...]” (Idem). É somente com “[...] o advento da hora nacional [que] o conflito se estanca [...]” (Idem), e que a pressão dos projetos nacionais por sobre as temporalidades resistentes é finalmente vitoriosa – e “[...] todas as partes da nação passam a vibrar em uníssono [...]” (Idem). Em segundo lugar, o caráter último da consolidação do tempo moderno é superior ao âmbito da nação, pois “[...] a progressão da hora-padrão, no início, interna a cada país [...] no final do século se impõe para o planeta como um todo [...]” (Idem), tornando obsoleta as próprias imposições nacionais à elas características. Neste

sentido, “[...] a escolha de Greenwich como meridiano de referência de uma hora universal não é algo meramente técnico [...]” (Idem), ela apresenta “[...] um significado muito mais amplo [...]” (Idem), pois implica que “[...] o mundo no qual os homens agora circulam, para se unificar, tem que ajustar a maneira de se contabilizar o fluir do tempo [...]” (Idem) e, nesta proposta unificação, *mecanizá-lo*, objetivá-lo – “[...] [adequá-lo] às exigências de uma civilização urbano-industrial [...]” (Idem) emergente.

Considerar as implicações desta que é, antes de tudo, uma “[...] representação social por excelência [...]” (ORTIZ, 2007, p. 50), implica em reconhecer que mesmo os grupos sociais que se formaram neste período, à exemplo da própria “classe operária”, precisaram se adaptar aos desígnios respectivos da temporalidade moderna, como pré-requisito primeiro para a execução de suas atividades na indústria – recebendo ali “[...] a inculcação de uma pedagogia autoritária que lhes ensina o valor do tempo [...]” (Idem). Não é por acaso que, neste processo de adequação dos homens ao tempo das máquinas, “[...] as fábricas [também] funcionam como prisões [...]” (Idem) ao querer “[...] modelar o comportamento das pessoas [...]” (Idem), vigiando-as e punindo-as.

Deste condicionamento do tempo, em sua ruptura propriamente *moderna*, resulta a percepção de que “[...] o tempo produtivo, valorizado pelo capital, é o tempo que ‘transcorre’ e é medido [...]” (BARBERO, 1997, p. 295), o tempo dos relógios e dos satélites. Mas é também o que se distingue por ser *efêmero* e *seriado*, “[...] que começa e acaba para recomeçar [...]” (Idem), feito “[...] não de unidades contáveis, mas sim de fragmentos [...]” (Idem). Nesse sentido, vale ressaltar que este tempo é também o interno das mídias, “[...] matriz cultural do tempo organizado pela televisão [...]” (Idem), o tempo das transmissões. Um tempo que se compõe *a todo tempo* de contínua “[...] repetição e fragmentação [...]” (Idem) e que se alimenta, portanto, “[...] do ritual e da rotina [...]” (Idem) como condicionantes. Um tempo mecânico – já denunciado em “Tempos Modernos” (1936)⁴⁷ – traduzido, à posteriori, pela temporalidade estruturante

⁴⁷ “Tempos Modernos” (1936) é um filme de longa metragem encenado e dirigido pelo inglês Charles Chaplin (1889-1977), e retrata o drama de um trabalhador fabril no início do século XX, forçado a se adaptar aos movimentos **seriados** e **repetitivos** das linhas de montagem deste período.

da tecnologia “[...] que a televisão inscreve [junto] a cotidianidade [...]” (Idem). Mas um tempo que se constitui também de silêncio – a despeito de seus tantos ruídos⁴⁸.

Em sua particularidade, o exemplo da televisão é emblemático, primeiramente porque como produto moderno, é fruto de uma cadeia de importantes empreendimentos tecnológicos anteriores, existindo a partir de contribuições oriundas de estágios pregressos do desenvolvimento da própria modernidade. É somente em função das maturações nos inventos da “[...] eletricidade, telegrafia, fotografia, cinematografia e rádio [...]”⁴⁹ (WILLIAMS, 2003, p. 07) que a televisão pode desenvolver-se e tornar-se onipresente à partir dos anos 50. A seu respeito, “[...] pode-se dizer que se emancipa como um propósito tecnológico específico no período entre 1875 a 1890 [...]”⁵⁰ (Idem) e que, depois de um intervalo considerável, ela “[...] se desenvolveu como um empreendimento tecnológico específico nos anos 1920, até a chegada do primeiro sistema público de televisão nos anos 1930 [...]”⁵¹ (Idem), se transformando, a partir daí no maior veículo de comunicação de massa na transição da primeira para a segunda metade do século XX (WILLIAMS, 2003) – e isso, é claro, sem que se fosse possível viabilizar *diálogos*.

Sinônimo da própria modernidade, portanto, a televisão não necessariamente inventa modelos ou conteúdos particulares, mas se constituiu concatenando fluxos e colaborações de distintas naturezas, alimentando-se “[...] de invenções desenvolvidas para outros finalidades [...]”⁵² (WILLIAMS, 2003, p. 07). Neste sentido primeiro, seu advento é evidência clara de “[...] uma operante relação entre um novo tipo de

⁴⁸ Aproveita-se a ocasião para dizer que o silêncio se opõe a ideia de ruído também no que diz respeito à teoria da comunicação, uma vez que o objeto da presente dissertação designa, necessariamente uma ou mais relações de sentido, e não uma interferência no fluxo de sentidos – como explicitado no capítulo um. Entretanto, considera-se que se considerados os sentidos patrocinados deste silêncio como contraponto aos sentidos que se fazem homogêneos na censura, o papel de sua atuação, em um âmbito metafórico, pode ser compreendido como uma espécie de interferência – ou *rádio pirata* – se se tem a censura como paradigma dos sentidos que podem ou não circular em um tempo e lugar. Em todo caso, este silêncio nunca se apresenta despido de sentidos porque a própria função de seu emprego nas obras é viabilizar, desde o recuo, um jogo de sentidos.

⁴⁹“*It depend on a complex of inventions and developments in electricity, telegraphy, photography and motion pictures, and radio [...]*”

⁵⁰“*It can be said to have separated out as a specific technological objective in the period 1875-1890 [...]*”

⁵¹“*[...] to have developed as a specific technological enterprise from 1920 through to the first public television systems of the 1930s [...]*”

⁵²“*[...] it depended for parts of its realisation on inventions made with other ends primarily in view.*”

sociedade – complexa, móvel e expandida – e o desenvolvimento de uma tecnologia moderna de comunicação [...]”⁵³ (Idem, p. 13). Em um segundo sentido, seu caráter moderno se evidencia na temporalidade que permeia e “[...] organiza sua programação [...]” (BARBERO, 1997, p. 295), reproduzindo em seu interior “[...] a forma da rentabilidade e do palimpsesto [...]” (Idem) – o “lucrativo” e o “efêmero” –, constituindo-se, de maneira indistinta, por “[...] um emaranhado de gêneros [...]” (Idem) audiovisuais, em que “[...] cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos [...]” (Idem), que “[...] se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana [...]” (Idem, p. 296), interpelando o tempo do ócio e do lazer. É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que a televisão, como avatar da modernidade, no ato mesmo de se constituir do tempo moderno, preenche-se também de um silêncio inequívoco – *i.e.* o silêncio da própria modernidade.

E isso porque na televisão, “[...] cada texto remete à seqüência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário [...]” (BARBERO, 1997, p. 296). E por isso considerar suas características é, em um sentido específico, também considerar um aspecto importante da cotidiana passagem do “tempo” no século XX, pois a orientação da modernidade sobre o tempo e o espaço se deu de um modo análogo a orientação temporal constitutiva da própria linguagem televisiva: repetitiva, fragmentada e, essencialmente, seriada (Idem). Nesse sentido, “[...] o tempo do ócio encobre e desvela a forma do tempo do trabalho [...]” (Idem) moldando-o, precisamente, em “[...] fragmento e série [...]” (Idem), tal e qual a própria programação constitutiva do *meio* televisivo. É desse modo, portanto, que “[...] o tempo do seriado *fala a língua do sistema produtivo* [...]” (Idem – grifos adicionados), *a língua* “[...] *da standardização* [...]” (Idem – grifos adicionados), em um cronotopo que se constitui justamente em função das temporalidades que agrega de outras naturezas, tais como “[...] o conto popular, a

⁵³ “*There is an operative relationship between a new kind of expanded, mobile and complex society and the development of a modern communications technology.*”

canção com refrão, a narrativa aventuresca, [...]” (Idem), estendendo-se pela maior parte do século XX.

É este, portanto, o tempo da “[...] reprodutibilidade técnica [...]” (BARBERO, 1997, p. 296), tempo que inaugura um específico “[...] sensorium ou experiência cultural do novo público [...]” (Idem), tempo que “[...] nasce com as massas [...]” (Idem), e que, diante delas, acentua também o *tempo de se estar em silêncio* e de se *interromper o silêncio*. É desse modo que “[...] pode-se falar, então, de uma estética da repetição que, trabalhando a variação de um idêntico ou a identidade de vários diversos, ‘conjugam a descontinuidade do tempo da narrativa com a continuidade do tempo narrado [...]’ (Idem). Neste sentido, a contribuição da televisão não é inédita, pois “[...] a importância do sentimento de duração inaugurado pelo folhetim do século XIX, permitindo que o leitor popular transite entre o conto e o romance ‘sem se perder’ [...]” (Idem) patrocinou, antes dela, uma relação indissociável entre o tempo do *lazer* e o tempo do *comércio* – o tempo da *audiência* e o tempo da *serialização* –, retomados em expansão na temporalidade propícia da televisão na medida em que “[...] a série e os gêneros fazem agora a mediação entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade [...]” (Idem), interpelando o tempo que se reserva ao lazer e ao ócio. Tais como, de um modo poético, se fazem ilustrar no trecho abaixo, retirado da introdução da narrativa “Dentes Ao Sol” (1976), de Ignácio de Loyola Brandão:

Nas noites de verão ou todas as noites, depois do jantar, o pai abandona a mesa. Ainda com a xícara de café na mão, ele se dirige à caixa quadrada. A deusa dos raios azulados espera o toque. Para emitir som e luz, imagem e movimento. Todos e ajeitam. O lugar principal é para o pai. Ninguém conversa ●. Não há o que falar ●. O pai não traz nada da rua, do dia-a-dia, do escritório ●. Os filhos não perguntam ●, estão proibidos de interromper ●. A mulher mergulha na telenovela ●, no filme. Todos sabem que não virá visita ●. E se vier alguma, vai chegar antes da telenovela. Conversas esparsas durante os comerciais ●. A sensação é que basta estar junto ●. nada mais. Silenciosa, a família contempla a caixa azulada ●. Os olhos excitados, cabeça inflamadas. recebendo, recebendo ●. Enquanto o corpo suportar, estarão ali ●. Depois tocarão o botão e a deusa descansará ●. Então, as pessoas vão para as camas, deitam e sonham. Com as coisas vistas ●. Sempre vistas através da caixa. Nunca sentidas ou vividas ●. Imunizadas que estão contra a própria vida ●. (BRANDÃO, 1976, p. 15 – grifos adicionados)

Texto emblemático em que, por intermédio da adição das marcações “●”⁵⁴ acima, denuncia, por diferentes e complementares *referenciais*, a presença de um silêncio cotidiano, serializado, que se associa diretamente às mudanças de paradigmas culturais, temporais, etc., patrocinadas pela popularização da televisão no Brasil dos anos 1960 e 1970. Por intermédio da ilustração acima, o que se intenciona clarificar é o fato de que a constituição da circulação promovida pelos meios massivos, somada ao caráter temporal, moderno, por eles reproduzido, não apenas traduzem, à seu modo, o próprio tempo da serialização como também o consolidam no seio mesmo da família, nas horas de ócio e descanso. E é por isso que se diz que “[...] o poder se articula diretamente sobre o tempo [...]” (FOUCAULT in BARBERO, 1997, p. 296), pois, em função disso, não seria incorreto dizer, em retrospecto, que o teórico estadunidense Marshall “[...] McLuhan tem razão quando afirma que ‘o meio é a mensagem [...]’” (ORTIZ, 2007, p. 60) uma vez que está contida “[...] na afirmação de McLuhan a idéia que o meio possui uma autonomia em relação à mensagem [já que] conteúdos diversos, conflitivos, contraditórios podem por ele ser veiculados [...]” (Idem).

Nesse sentido, assimilar os sentidos produzidos pela televisão em analogia a figura de uma *“deusa de raios azulados que espera pelo toque dos membros da família para emitir som e luz, imagem e movimento”* é insinuar também que ela ocupa o espaço outrora relegado ao sagrado no seio dos lares, é *dizer*, que ao lhe ser permitido estipular os tempos, os espaços e a natureza das relações familiares, ela conclama também – tal como se faz indicar acima pelos indicativos gráficos “●” adicionados – o silêncio, e por ele também se assegura. É nesse sentido, portanto, que se diz que [...] os meios e tecnologias [...] constituem vastas cirurgias coletivas levadas a efeito no corpo social com o mais completo desdém, pelos anestésicos [...]” (MCLUHAN, 1969, p. 84), pois, implantando-se não apenas na espacialidade das salas de estar, eles se imbricam também aos estímulos sensoriais humanos (MCLUHAN, 1969), tendo participação direta nos fatores que constituem os comportamentos sociais e estruturas

⁵⁴ A marcação “●”, empregada acima, obedece ao padrão de marcação que se adota aqui para apontar os aspectos do silêncio que se fazem notar nas materialidades – tal como se pode observar por todo o capítulo quatro da presente análise, designado ao exame da corpora constituinte.

culturais de um dado tempo histórico que lhes permitem (*i.e.* o tempo da modernidade). E nesse sentido, também, que se pode dizer que *meios* se instalam não necessariamente em função daquilo que veiculam, mas principalmente em função da própria veiculação que é por eles oferecida. Daí a relação intrínseca entre o desenvolvimento dos meios de comunicação na modernidade e o surgimento da cultura de massas – e daí, também, a pertinência da ilustração de Loyola Brandão trazida acima.

Ademais, é importante ressaltar que no epicentro de seu processo característico de reorganização espaço-temporal se encontra também a ideia de nação que inaugura, e que, em linhas gerais, “[...] representa uma ‘estrutura social’ que substitui uma outra anterior, correspondendo à passagem da sociedade agrária para a industrial [...]” (ORTIZ, 2007, p. 42). Portanto, “[...] no típico estado agrário alfabetizado [anterior ao advento da modernidade], a classe dirigente é formada por uma pequena minoria da população, encontrando-se estritamente separada da grande maioria de produtores agrícolas diretos, ou camponeses [...]” (Idem), e no que diz respeito a orientação de suas ideias, pode-se dizer que “[...] sua ideologia, mais do que temperar, acentua a desigualdade de classe e o grau de alheamento do estrato dirigente [...]” (Idem). Nesta configuração da organização social possível, “[...] o estrato dirigente, tanto no sentido geral, como em relação aos substratos que acolhe, reforça mais a diferenciação do que a homogeneidade cultural [...]” (Idem, p. 43). Pois nesta forma de organização social, “[...] quanto mais diferenciados sejam os diversos estratos, em todos os tipos de detalhes, menor será a fricção e a ambiguidade entre eles. [...]” (Idem).

Na modernidade, estas “[...] rígidas fronteiras estamentais cedem lugar a uma sociedade que estruturalmente deve contemplar a mobilidade das relações sociais [...]” (ORTIZ, 2007, p. 43), pois os padrões “[...] funcionais, hierárquicos e significativos [...]” (GELLNER apud ORTIZ, 2007, p. 43) ainda “[...] não estavam perfeitamente unificados, apenas se compunham [...] cada um com sua própria lógica e linguagem, não subsumíveis a uma ordem global única [...]” (Idem). Neste sentido, “[...] nação e industrialismo são faces distintas de um mesmo fenômeno [...]” (ORTIZ, 2007, p. 43),

com implicações sociais inequívocas. Desse modo, “[...] o século XIX traz com ele um tipo novo de organização social [...] articulando uma ‘unidade mental e cultural’ de seus habitantes [...]” (Idem). Neste cenário específico, “[...] não é a violência ou a coerção administrativa do poder que importa, mas a existência de um ideal comum partilhado por todos [...]” (Idem), relegando a ambas um papel coadjuvante no desenvolvimento dos discursos modernos – relegando-os, portanto, ao silêncio.

Nas sociedades modernas “[...] as relações sociais são deslocadas dos contextos territoriais de interação e se reestruturam por meio de extensões indefinidas de tempo-espaço [...]” (ORTIZ, 2007, p. 45), que são unificadoras. Através de seu desenvolvimento, “[...] os homens se desterritorializam, favorecendo uma organização racional de suas vidas [...]” (GIDDENS apud ORTIZ, 2007, p. 45). Por essa razão, “[...] uma sociedade cujo sistema técnico permite um controle do espaço e do tempo [...]” (ORTIZ, 2007, p. 45) abre caminhos para a resignificação das relações humanas, uma vez que a “[...] separação do espaço e do tempo permite o “desencaixe” das relações sociais [...]” (Idem, p. 48). Neste sentido, a própria “[...] modernidade se materializa na técnica [...]” (Idem, p. 45) pois é “[...] a técnica [o que] propicia sua realização [...]” (Idem). Por essa razão, “[...] a importância da tecnologia moderna na organização da vida dos homens [...]” (Idem, p. 14) é a de justamente viabilizar a adequação de aspectos econômicos, territoriais e temporais condicionantes das organizações sociais por ela orientadas, de maneira tal que “[...] quanto mais se produz, quanto maiores os ganhos, tanto mais feliz se deveria estar [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 09).

Trata-se, portanto, do advento de uma sociedade modelada por aquilo mesmo que a viabiliza: o advento das tecnologias e dos valores econômicos característicos da modernidade, uma “[...] sociedade de massa [...]” (BARBERO, 1997, p. 58). Que trouxe consigo, além da “[...] incorporação da maioria da população à sociedade [...]” (Idem), também “[...] uma revitalização do indivíduo [...]” (Idem), um maximizar do mesmo como unidade, pois junto ao avanço da empresa moderna – e aos processos culturais a ela respectivos –, “[...] a sociedade de massa suscitou e intensificou a individualidade, isto é, a disponibilidade para as experiências, o florescimento de sensações e emoções, a

abertura até os outros [...]” (Idem), a anexação, por assim dizer, de indivíduos distanciados, de modo que “[...] a cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade [...]” (Idem).

E, nesse sentido, “[...] quando existiu maior circulação cultural que na sociedade de massa? [...]” (BARBERO, 1997, p. 59). Não seriam originários desta a possibilidade de anexação das periferias com a capitais? Pois, “[...] enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes [...]” (Idem) não foi, justamente, “[...] o jornal que começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio que [o] intensificaram [...]” (Idem). Pois, em realidade, “[...] é todo o processo de socialização o que está se transformando pela raiz [...]” (Idem), já que, na modernidade, a “[...] função mediadora é realizada pelos meios de comunicação de massa [...]” (Idem, p. 58) que fazem, verdadeiramente, “[...] trocar o lugar de onde se mudam os estilos de vida [...]” (Idem). Pois, “[...] nem a família, nem a escola - velhos redutos da ideologia - são já o espaço chave da socialização [...]” (Idem), na modernidade “[...] os mentores da nova conduta são os filmes, a televisão, a publicidade [...]” (Idem) – *i.e.* “*deuses azulados*”, “*senhores do tempo*” –, interpondo-se ao cotidiano do mundo, e “[...] transformando os modos de vestir [...]” (Idem), de falar (*de calar*), de se ser e de se estar, ocasionando, ademais, a “[...] metamorfose dos aspectos morais mais profundos [...]” (Idem, p. 58).

2.2.2 A Colonialidade

Mas se é correto afirmar que as relações sociais modernas estão a todo tempo interpeladas pela cultura de massa, e que, por conseguinte, se viabilizam pelo caráter totalizante da racionalização moderna – sob a efígie da *circulação*, *repetição*, *comercialização* –, é correto também destacar que a sincronia das partes junto a temporalidade seriada do todo que lhe caracteriza, se deu, em contraponto, devido a perspectivas não seculares. Pois a “[...] retórica da modernidade [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 08), para além de seu desenvolvimento técnico-industrial característico, surge como

rota possível nas trilhas de uma empresa maior, a da “[...] salvação [...]” (Idem) ocidental, *cristã*. Instrumento retórico da *unificação* dos espaços e povos, uma vez que a modernidade – em sua longa gestação – tinha por intuito primeiro o objetivo de “[...] salvar almas pela conversão ao cristianismo [...]” (Idem, p. 05). O que implica em dizer que, já em sua concepção, a modernidade “[...] envolveu o controle das almas dos não europeus através da missão civilizatória fora da Europa [...]” (Idem, p. 08) e que, em seu desenvolvimento posterior, esse controle se desdobraria, quando propriamente atualizado, na “[...] administração de corpos nos Estados-nações emergentes [...]” (Idem).

Tanto que, em um momento particular do percurso do desenvolvimento da modernidade no mundo, sua preocupação fundacional sobre o controle dos corpos patrocinaria, desde uma perspectiva retórica embasada em processos científicos datados, o discurso da superioridade de algumas “raças” humanas por sobre outras “raças” humanas. Fato que se desdobra em campanhas financiadas por diferentes estados, “[...] administradas e controladas pela eugenia no século XIX [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 08) e pelos empreendimentos de *embranquecimento* de populações inteiras. De sorte que, somente no “[...] momento em que as corporações e o mercado se tornaram dominantes [...]” (Idem) por sobre as designações nacionais imediatas, a modernidade passa a desempenhar processos outros de controle dos corpos e silenciamentos múltiplos, tais como, por exemplo, a “[...] biotecnologia [...]” (Idem) orientada agora em função do crescente mercado farmacológico – viabilizados pelas tecnologias a ele atrelados (Idem).

Ademais, é preciso considerar que há “[...] cerca de 80% da população mundial para quem a tecnologia não está disponível [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 09), uma maioria privada dos plenos processos de circulação constitutivos da modernidade, fadada a se submeter a normas e padronizações predominantemente europeias e norte-americanas, a despeito de suas particularidades regionais, culturais e históricas. Este é um condicionamento que fomenta hierarquias e valores impositivos, à exemplo, mesmo, de sua mais óbvia “[...] hierarquia linguística [...]” (Idem), que “[...] deixa fora do

jogo o árabe, o híndi, o russo, o urdo, o aimará, o quíchua, o bambara, o hebraico, etc. [...]” (Idem). Isso ao mesmo tempo em modula, à seu modo, as relações de tempo, de espaço e as relações humanas, regulando também, pelo mesmo processo, “[...] os saberes e o conhecimento [...]” (Idem) e sua respectiva circulação, “[...] não somente pela dominância das próprias línguas, mas também das categorias em que o pensamento é baseado [...]” (Idem). Desse modo, “[...] a geopolítica e a corpo-política do conhecimento coexistem [...]” (Idem) na modernidade, condicionadas por processos técnico-científicos, onde o próprio “[...] conhecimento ocidental tornou-se uma mercadoria de exportação para a modernização do mundo não ocidental [...]” (Idem, p. 08).

Tais considerações evidenciam o ocultamento de um “[...] rio humanístico correndo por trás da razão instrumental [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 01), *é dizer*, de um *silêncio* – aos moldes do que aqui se define por silêncio. Patrocinado, portanto, pela modernidade, e apontando para a necessidade de um debate que transcenda o mero elencar de suas características. Pois implica, também, que a modernidade, para se viabilizar, se estruturou, material e discursivamente, por sobre uma “pauta oculta” (Idem) ao expandir-se pelo mundo, uma vez que a modernidade – tendo por marco zero a Europa – constituiu-se também de “[...] uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto **esconde**, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade” [...]” (Idem – grifos adicionais). Por todo seu desenvolvimento, tem sido justamente “[...] [sua] matriz colonial que tem administrado os atores e todos nós [...]” (Idem), e logrado, assim, se estabelecer “[...] como uma estrutura lógica que sublinha a totalidade da civilização ocidental [...]” (Idem, p. 10) e estabelecer-se também “[...] como uma lógica administrativa [...]” (Idem) à nível mundo.

Conclui-se, assim, que “[...] não pode haver modernidade sem colonialidade [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 02) e que, por desdobramento lógico, não se pode também haver uma expansão da modernidade à nível mundo sem uma colonialidade que se estabeleça, equivalentemente à nível mundo (Idem). Como discutido anteriormente, as bases da modernidade eram teológicas, justamente porque “[...] a colonialidade tinha o

seu fundamento na teologia, ou seja, na teopolítica do conhecimento [...]” (Idem, p. 09), e também porque, em função do avanço da técnica e do desenvolvimento de mercados favorecendo a posta em prática da modernidade, “[...] o secularismo deslocou o Deus [europeu] como fiador do conhecimento, colocando o homem e a razão no lugar de Deus, e centralizou o ego [...]” (Idem), colocando o indivíduo em um papel de destaque. Nesse sentido, a modernidade, por fim “[...] deslocou a teopolítica (cuja preocupação era o controle da alma, não do corpo) [...]” (Idem) até progressivamente exercer, junto à mesma, “[...] o controle epistêmico e político da matriz colonial [...]” (Idem) influenciando assim as colônias. Pois, por desdobramento dessa parceria, “[...] a matriz colonial (que se manifesta na retórica da modernidade, que esconde a lógica da colonialidade) é equivalente à [própria] civilização ocidental como tem sido construída nos últimos 500 anos [...]” (Idem, p. 10), indissociável ao desenvolvimento da modernidade no mundo.

Decerto, “[...] a matriz colonial é construída e opera sobre uma série de nós histórico-estruturais heterogêneos [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 10) que se conectam “[...] pela ‘ / ’ (barra) que divide e une a modernidade/colonialidade, as leis imperiais/regras coloniais e o centro/as periferias [...]” (Idem), sendo esse o desdobramento natural “[...] do pensamento linear global no fundamento do mundo moderno/colonial [...]” (Idem). Desse modo, o que dá legitimidade a modernidade são, portanto, “[...] princípios de conhecimentos diversos [...]” (Idem), que, expressos em concepções de tempo, de espaço e das relações humanas, se estruturam “[...] em categorias de pensamento, atores sociais e instituições sustentados pela continuidade da educação [...]” (Idem) desde as demandas das metrópoles. Por este viés, uma perspectiva “[...] analítica da colonialidade [...] consiste no trabalho inexorável de desvendar como a matriz funciona [...]” (Idem) com o propósito “[...] de tirar todos da miragem da modernidade e da armadilha da colonialidade [...]” (Idem) uma vez que, através dela os habitantes do planeta, mesmo sem se dar conta, estariam cada vez mais “[...] conectados pela lógica que gera, reproduz, modifica e mantém hierarquias interconectadas [...]” (Idem).

É por esta razão que o questionamento que se ancora na obra de pensadores críticos a modernidade no período constitutivo da segunda metade dos século XX – tais

como Nestor Garcia Canclini (Argentina), Jose Joaquin Brunner (Chile), Roberto Schwarz (Brasil), e outros tantos – põe em xeque a própria retórica da modernidade, se tomada como referência tendo a periferia dos processos pré e pós globalização como paradigma. Neste sentido, se questiona, por exemplo, a possibilidade da região constituinte da América-latina haver experimentado a modernidade sem um processo devido de modernização ou se, por exemplo, o caráter disforme da experimentação que o caracteriza em sua atualidade seja, justamente, o seu equivalente moderno em um processo global. Perguntas que, por razão exclusiva das limitações constituintes da presente pesquisa, não serão aqui trabalhadas. Mas que de algum modo se fazem contemplar aqui se dizer que não seria incorreto conceber a colonialidade nos domínios da presente análise como o silêncio respectivo dos discursos das movimentações modernidade.

Pois o que interessa à presente pesquisa é a compreensão de que a modernidade não nasceu de uma mentalidade racional, laica ou internacionalista *per se*, mas de um imperioso engajamento de teor ainda teológico, específico, cujo distinto objetivo foi a expansão tanto de um projeto epistemológico quanto de um ideal comercial, concisamente ideológico, cujo sucesso produziu uma reorganização sem precedentes no âmbito das experimentações humanas do tempo, do espaço e das relações sociais, patrocinada pela revolução industrial e, por desdobramento desta, permitida pelas ressignificações no âmbito do mercado e das sociedades, sob a instrumentalização de suas tecnologias, sem que, para tanto, tenha rompido com seu passado colonial – *e sem que necessariamente evidencie este fato*. É nessa particularidade que o debate acerca da natureza e do caráter da modernidade no mundo e de sua menos óbvia especificidade na América-latina, interessa. Pois, mesmo ao aqui desconsiderar os distintos veredictos acerca de seu desenvolvimento no território em questão, são justamente os seus “[...] desajustes [...]” (CANCLINI, 2006, p. 69), suas idiossincrasias – *ideias fora do lugar*⁵⁵ e *contrastos* – que se instrumentalizam em processos regionais, de modo a ser “[...] úteis as classes dominantes para [a

⁵⁵ Faz referência ao título de um importante texto de Roberto Schwarz acerca de aspectos da modernidade no Brasil, intitulado “As ideias fora do lugar”.

preservação de] sua hegemonia [...]” (Idem) sem “[...] ter que se preocupar em justificá-la [...]” (Idem).

2.2.3 A Massificação

É importante ressaltar que o debutar de uma “[...] nova visão sobre a relação sociedade/massas [...]” (BARBERO, 1997, p. 44) – que “[...] encontra no pensamento de Tocqueville seu primeiro esboço de conjunto [...]” (Idem) –, impõe a atualização de um paradigma social diante do fenômeno moderno das massas, em especial em sua dimensão política. Pois, “[...] se antes situavam-se fora, como turbas que ameaçam com sua barbárie a ‘sociedade’, as massas se encontram agora dentro: dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, desintegrando a velha ordem [...]” (Idem). Por essa razão, como anteriormente estabelecido, a consolidação dos projetos nacionais se desenvolveu a partir de um impulso de unificação, tornando obsoletas as relações sociais previamente hegemônicas. Todavia, “[...] uma sociedade na qual desaparecem as antigas distinções de castas, categorias e classes, e na qual qualquer ofício ou dignidade é acessível a todos, [...] não pode não relegar a liberdade dos cidadãos e a independência individual a um plano secundário [...]” (Idem, p. 45) pois seu primeiro plano designará “[...] sempre a vontade das majorias [...]” (Idem).

Por esse prisma, pode-se argumentar que “[...] o que vem a ter verdadeira importância [na modernidade] não é [aquilo] em que há razão e virtude, mas [aquilo] que é querido pela maioria, isto é: o que se impõe unicamente pela quantidade de pessoas [...]” (BARBERO, 1997, p. 45), assemelhando assim a esfera política à dinâmica estruturante do consumo na modernidade. Desse modo, infere-se também a possibilidade de que “[...] o que constitui o princípio moderno do poder legítimo acabará [também] legitimando a maior das tiranias [...]” (Idem), já que, por essa via, “[...] a quem [se] poderá apelar [?] [...] à ‘opinião pública’? Não, pois esta configura a vontade da maioria [...]” (Idem) e a vontade da maioria não seria, nesse sentido, a vontade de

nenhum indivíduo em particular “[...] mas sim o que se impõe unicamente pela quantidade de pessoas [...]” (Idem).

Tais leituras acerca do fenômeno da modernidade, “[...] [projetam] a imagem de uma massa ignorante, sem moderação, que sacrifica permanentemente a liberdade em altares da igualdade e subordina qualquer coisa ao bem-estar [...]” (BARBERO, 1997, p. 45). Isso em meio ao desenvolvimento escalonar de uma “[...] sociedade democrática que vê gerar-se rapidamente e na forma mais clara nos Estados Unidos: essa nação na qual já não há profissão em que não se trabalhe por dinheiro [...]” (Idem). Em um cenário vestibular em que “[...] a Administração tende a invadi-lo todo, todas as atividades da vida, uniformizando as maneiras de viver e concentrando a gestão no vértice [...]” (Idem) de seu próprio desenvolvimento. A grande incerteza, aqui, é, portanto, se seria possível “[...] separar o movimento pela igualdade social e política do processo de homogeneização e uniformização cultural? [...]” (Idem, p. 46) que são constituintes da modernidade.

Não por acaso, é a partir de uma ponderação crítica acerca do fenômeno das multidões em um mundo pós-revolução industrial que o comunismo – considerado aqui como fator histórico por demais relevante nos desenvolvimentos políticos e econômicos do século XX – encontraria na “[...] massificação das condições de vida o processo de homogeneização da exploração a partir da qual se faz possível uma consciência coletiva da injustiça e da capacidade das massas trabalhadoras para gerar uma sociedade diferente [...]” (BARBERO, 1997, p. 46). Através dessa concepção crítica, *revolucionária*, “[...] o conceito de massa que inicia sua trajetória no pensamento de Tocqueville racionaliza [...] o primeiro grande desencanto de uma burguesia que vê em perigo uma ordem social por ela e para ela organizada [...]” (Idem), um empecilho aos ideais burgueses da revolução – que destronaram os reis –, pois “[...] se designa aí pela primeira vez um movimento que afeta a estrutura profunda da sociedade [...]” (Idem, p. 46), um movimento massivo.

Através das massas, se pôde inferir uma “[...] tendência da sociedade a converter-se numa vasta e dispersa agregação de indivíduos isolados [...]” (BARBERO,

1997, p. 47), pois, em vias desta interpretação, já “[...] ao romper-se o tecido das relações hierarquizadas o que se produz é uma desagregação só compensada pela uniformização [...]” (Idem). Nesta a massa se compreenderia como “[...] a mediocridade coletiva [...]” (MILLS apud BARBERO, 1997, p. 47) que estabelece domínio por vias da cultura, da política, do caráter das circulações, já que “[...] os governos se convertem em órgão das tendências e dos instintos das massas [...]” (Idem). Note-se que “[...] a civilização industrial não é possível sem a formação de multidões [...]” (Idem), e que “[...] o modo de existência destas é a turbulência [...]” (Idem), o tumulto, a polifonia, exibindo “[...] um modo de comportamento no qual aflora [...] a ‘alma coletiva’ da massa [...]” (Idem).

A ideia de massa se refere a “[...] um fenômeno psicológico pelo qual os indivíduos, por mais diferente que seja seu modo de vida, suas ocupações ou seu caráter, ‘estão dotados de uma alma coletiva que lhes faz comportar-se de maneira completamente distinta como o faria cada indivíduo isoladamente [...]’ (LE BON apud BARBERO, 1997, p. 47). Uma unidade “[...] cuja formação é possível só no descenso, na regressão até um estado primitivo, no qual as inibições morais desaparecem e a afetividade e o instinto passam a dominar, pondo a ‘massa psicológica’ à mercê da sugestão e do contágio [...]” (LE BON apud BARBERO, 1997, p. 48). Presume-se, portanto que uma solução possível a este impasse “[...] se encontraria na constituição das crenças que em sua configuração ‘religiosa’ permitem detectar os dois dispositivos de seu funcionamento: o mito que as une e o líder que celebra os mitos [...]” (Idem, p. 48), e, nesse sentido, o que de fato “[...] assusta nas massas é a espécie de retorno ao passado obscurantista que elas representam: o retorno das superstições [...]” (Idem), tipo exclusivamente *moderno* de “[...] retrocesso político [...]” (Idem).

Mais tarde, entretanto, se perceberia que os aspectos negativos que se podia identificar no comportamento das massas não eram, como muitos diziam, um refluxo de processos políticos deturpados, mas a expressão mesma do individualismo alimentado pela modernidade, já que “[...] o que explode na massa está no indivíduo, porém reprimido [...]” (BARBERO, 1997, p. 48). Destaca-se aí, como marco histórico

indivisível, as considerações patrocinadas pela psicanálise freudiana ao desnudar a noção de que “[...] a massa não está substancialmente feita de outra matéria pior que a dos indivíduos [...]” (Idem), ela é feita de indivíduos – e de, precisamente, tudo o que lhes constitui em sua particularidade. Uma perspectiva importante que, a seu modo, “[...] [arrebentou], nada mais nada menos, o substrato do pensamento que [racionalizava] o individualismo burguês [...]” (Idem), pois evidencia que “[...] a teoria conservadora sobre a sociedade-massa não é mais que a outra face de uma só e mesma teoria, a que faz do indivíduo o sujeito e motor da história [...]” (Idem, p. 49), reclamando sua hegemonia a toda e qualquer oportunidade.

Ademais, é por tais considerações que se pode inferir que, na modernidade, “[...] não existe nenhum processo sócio-econômico de alguma importância histórica que não esteja ancorado na estrutura psíquica das massas e que não se tenha manifestado através de um comportamento dessas massas [...]” (REICH apud BARBERO, 1997, p. 50). E que o problema real no âmbito da consideração das massas é “[...] o problema da submissão do homem à autoridade [...]” (Idem), da opressão que se justifica pelo apoio – por vezes efusivo – das massas. Pois, “[...] onde quer que grupos humanos e frações das classes oprimidas lutem 'pelo pão e pela liberdade', *o grupo das massas se mantém à margem e reza, ou simplesmente luta pela liberdade no bando de seus opressores* [...]” (REICH apud BARBERO, 1997, p. 50 - itálicos acrescentado). Nesse sentido, aquele “[...] ativo - ruidoso e agitado - público popular das feiras e dos teatros [...]” (BARBERO, 1997, p. 51) se transforma “[...] no passivo público de uma cultura convertida em espetáculo para ‘uma massa silenciosa e assustada [...]’” (REICH apud BARBERO, 1997, p. 51).

Uma massa que, por outro lado, pode também ser considerada ao se estabelecer a distinção entre os conceitos sociais de “comunidade” contrastado ao de “sociedade” (BARBERO, 1997, p. 51). Nesse sentido, percebe-se que “[...] a comunidade se define pela unidade do pensamento e da emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva [...]” (Idem). Enquanto que “[...] a sociedade pelo contrário, está caracterizada

pela separação entre meios e fins, com predominância da razão manipulatória e a ausência de relações identificatórias do grupo [...]” (Idem), mas apropriadamente associada às massas modernas, se distinguindo, ademais, do primeiro, pela “[...] conseguinte prevalência do individualismo e a mera agregação passageira [...]” (Idem) estabelecida como norma. Nela, “[...] a falta de laços [...] será compensada pela competência e pelo controle [...]” (Idem) estabelecido pelos estados, pelos fluxos e pelo mercado.

É, curiosamente, na tradição estadunidense que a cultura das massas parece assumir um teor propriamente positivado, pois se “[...] para os pensadores da velha Europa a sociedade de massas representa a degradação, a lenta morte, a negação de quanto para eles significa a Cultura [...]” (BARBERO, 1997, p. 57) é para “[...] os teóricos norte-americanos dos anos 40-50 [que] a cultura de massas representa a afirmação e a aposta na sociedade da democracia completa [...]” (Idem). Uma aposta, portanto, demasiadamente dispendiosa de uma sociedade que lhe custeou empenhando “[...] toda a força econômica do novo império e todo o otimismo do país que havia derrotado o fascismo e toda a fé na democracia desse povo [...]” (Idem) tendo o ideal de viabilizar todo “[...] o investimento – de capital e de sentido – que permitia aos teóricos norte-americanos assumir a cultura produzida pelos meios massivos, ou seja, a cultura de massa, como a cultura desse povo.” (Idem). Uma nova cultura para uma “[...] nova sociedade”, concebível apenas “a partir da compreensão da nova revolução, a da sociedade de consumo [...]” (Idem).

Pois, embora o desenvolvimento desta sociedade “[...] se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção [...]” (CANCLINI, 2007, p. 286), é por vias de uma sociedade em que o consumo se propõe ao centro das dinâmicas sociais que os “[...] interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais [...]” (Idem, p. 301), promovendo “[...] reestruturações da comunicação imaterial (dos meios massivos à telemática) que modificam os vínculos entre o privado e o público [...]” (Idem, p. 286) e conectam as partes outrora isoladas em uma compartilhada malha cultural. Este é justamente um dos câmbios que “[...] a intervenção tecnológica torna

mais patente [...]” (Idem, p. 309) ao patrocinar a “[...] reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos [...]” (Idem) outrora estanques. Pois, as tecnologias modernas “[...] já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais [...]” (Idem) originários, de modo fiel a forma como anteriormente se organizavam. Transborda, portanto, a histórica intransponibilidade das culturas por intermédio do acesso aos produtos, indivíduos e ideias que *circulam* – em um processo, por vezes, compreendido como sinônimo da própria democratização cultural. Em uma dimensão mais especificamente artística, “[...] ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas [...]” (Idem), formando pontes.

É importante considerar que, diante de seus atributos modernos, “[...] seria injusto não identificar que *as vezes* os meios massivos também contribuem para superar a [histórica] fragmentação [...]” (CANCLINI, 2006, p. 289 – itálico acrescentado) cultural que determinavam o acesso aos bens culturais no ocidente. Ocasões em que, ainda que raras, “[...] o massivo deixa de ser um sistema vertical de difusão para transformar-se em expressão amplificada de poderes locais, complementação de fragmentos [...]” (Idem, p. 288). Nesse caso específico, “[...] na medida em que informam sobre a experiência comum da vida [...] eles estabelecem redes de comunicação e tornam possível apreender sentido social, coletivo [...]” (Idem, p. 289) de acontecimentos que dizem respeito a comunidades distintas. Evidência de que “[...] é possível afirmar que o rádio e a televisão, ao relacionar patrimônios históricos, étnicos e regionais diversos, e difundir-los maciçamente, coordena as múltiplas temporalidades de espectadores diferentes [...]” (Idem) e assume, como visto anteriormente, um papel de destaque na formação da identidade coletiva de um povo.

Dá-se aí um campo novo, moderno, de embates que visam triunfar na formação de “[...] lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem [uns] dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica [...]” (CANCLINI, 2006, p. 301) trazendo ao campo da comunicação massiva a já operante disputa entre as

relações de força e poder entre os diferentes grupos e classes sociais. Neste sentido, os meios massivos também “[...] são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver [...]” (Idem) ampliando o escopo dos embates entre os atores sociais de uma comunidade ao escopo global. Pois, com o advento e posterior expansão das mídias de massa, os embates entre os grupos passam também a ser mediados por elas, uma vez que “[...] suas ações são de baixa ressonância quando se limitam a usar formas tradicionais de comunicação (orais, de produção artesanal ou em textos escritos que circulam de mão em mão) [...]” (Idem, p. 288) e “[...] crescem se atuam nas redes massivas [...]” (Idem), em especial no que diz respeito a “[...] sua capacidade de interferir no funcionamento habitual de uma cidade [...]” (Idem)⁵⁶.

Portanto, “[...] entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz [...]” (CANCLINI, 2007, p. 308) é tarefa importante, uma vez que “[...] há tecnologias de diferentes signos, cada uma com várias possibilidades de desenvolvimento e articulação com as outras [...]” (Idem) patrocinando, à seu modo e escopo, rupturas, anexações e ressignificações nas formas como a sociedade e as pessoas experimentam o passar do tempo, a apropriação dos espaços e a qualidade das relações sociais diante expansão tecnológica que se inaugura na modernidade. Nesse sentido, o que ainda carece ser pontuado é que, em si mesmas, as tecnologias não ditam os diferentes caracteres dos usos de suas múltiplas instrumentalizações, pois “[...] os sentidos das tecnologias se constroem conforme os modelos pelos quais se institucionalizam e se socializam [...]” (Idem). Para além disso, as tecnologias são também catalisadoras de processos que as pré-datam – a exemplo da própria colonialidade –, pois “[...] a coexistência desses usos contraditórios revela que as

⁵⁶ Sobre o impacto das mídias de massa no âmbito das demonstrações públicas ver o exemplo das greves de Maio de 1968 em Paris, na película “No Intenso Agora” (2018), de João Moreira Salles, onde se faz acessível uma documentação dos esforços de estudantes franceses, com atenção especial ao papel desempenhado pelo estudante Daniel Cohn-Bendit, junto aos meios massivos de comunicação nos dias anteriores ao contra-ataque midiático posto em prática pelo governo francês, liderado então presidente pelo veterano de guerra, o general de brigada Charles De Gaulle.

interações das novas tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam [...]” (Idem, p. 309).

Em resumo, uma consideração acerca dos impactos das tecnologias – e do surgimento dos meios massivos no avançar da modernidade, evidencia que, por intermédio das transformações operadas por ela, “[...] a esfera pública já não é o lugar de participação racional a partir do qual se determina a ordem social [...]” (CANCLINI, 2007, p. 286), pois os fatores que determinam a participação já não são mais restritos a espacialidades específicas e a temporalidades particulares do modo como se configurava antes dela. De certo modo, estas mudanças, uma vez inseridas no dispositivo da modernidade, serão também responsáveis pelo desenvolvimento de concepções e tecnologias que, junto ao cerne da empresa da modernidade, viabilizarão os aparatos repressores, os ideais ufanistas, as vocação pela de standardização, a dissolução do público em prol do privado, etc. Condições de produção dos sentidos que se intentam analisar aqui, tal como promovidas pelo silêncio. É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que o silêncio se faz indissociado da própria modernidade, e que a modernidade, por sua vez, não pode ser concebida para além do colonialismo – *i.e.* o seu mais rotundo silêncio.

2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CENSURA



Figura 03 - Terceiro Pilar das Condições de Produção

Uma vez considerado os aspectos anteriores da constituição das condições de produção referentes ao presente dispositivo analítico, “[...] é preciso que se considere [também] que o estado não é um ente autonomizado em relação à realidade social, [e]

sim fruto das conflituosas relações que ocorrem na sociedade civil [...]” (AQUINO, 2002, p. 530), se amadurecendo em paralelo ao desenvolvimento das tecnologias que patrocina, caracterizando-se, ulteriormente, como a vera “[...] expressão da correlação de forças sociais [...]” (Idem) e que compõe uma unidade histórica desde o cerne “[...] das camadas dominantes e das contradições oriundas das tensões entre essas mesmas forças [...]” (Idem), correlações sociais e demais vetores históricos. Por essa razão, é necessário, aqui, trazer à tona o fato de que, onde quer que se estabeleça, “[...] o estado sempre exerceu um papel ativo no desenvolvimento e regulação dos meios de comunicação de massa [...]” (MATTOS, 2005, p. 01), seja porque “[...] a influência do Estado sobre a economia é fato que direta e indiretamente se reflete sobre os meios de comunicação [...]” (Idem, p. 38), ou porque haja um real “[...] interesse do estado em controlar esses meios [...] em virtude de sua grande penetração social [...]” (Idem, p. 150).

Nesse âmbito, o papel das tecnologias de comunicação massivas no processo de desenvolvimento do Estado na modernidade não pode ser minorizado. Nesse sentido, pode-se dizer que “[...] o rádio tem exercido um papel tão importante quanto o da televisão [...]” (MATTOS, 2005, p. 150) no processo de integração nacional, de modo tal que “[...] essa função de integração nacional, que ambos os meios proporcionam, foi tão reconhecida pelo governo que ele passou a exercer uma influência cada vez maior sobre esses veículos [...]” (Idem). Nos anos 60 e 70, com “[...] o aumento da produção e o barateamento do preço na comercialização [...]” (Idem) o Estado “[...] facilitou por meio da introdução [...] do crédito direto ao consumidor [...]” (Idem) a aquisição dos aparelhos receptores domésticos, tornando-os cada vez mais acessíveis à classe trabalhadora.

A TV, por exemplo – *deusa azulada de “Dentes ao Sol”* – “[...] é um meio sobre o qual o Estado sempre teve e continua tendo grande interesse [...]” (MATTOS, 2005, p. 156), fato que se evidencia ao se observar que “[...] a televisão brasileira não é apenas dependente da tecnologia estrangeira e do apoio das verbas publicitárias, mas também diretamente dependente do modelo de desenvolvimento econômico adotado pelo

governo [...]” (Idem) brasileiro. Nesse sentido, a mutualidade de benefícios entre a classe dos proprietários e a junta política oficial se construiria em uma relação de cooperação mútua, a tal ponto que “[...] a televisão brasileira e o desenvolvimento nacional devem ser sinônimos [...]” (Idem). Ademais, é importante considerar, também, que o país “[...] não [...] produz uma distinção clara, como nas sociedades europeias, entre a cultura artística e o mercado massivo, nem suas contradições adotam [aqui] uma forma tão antagônica [...]” (CANCLINI, 2006, p. 68) – o que é verdade também para os países latino-americanos (Idem).

Nesse sentido uma ponderação sobre o exemplo brasileiro é bastante emblemático, pois esclarece que “[...] enquanto a produção dos veículos de massa permanecem como uma responsabilidade das empresas privadas [...]” (MATTOS, 2005, p. 16), o próprio Estado, em distintos períodos, “[...] assumiu a responsabilidade de estabelecer a infra-estrutura necessária para prover o país de um sistema nacional de telecomunicações [...]” (Idem) e de prestar-lhe o necessário “[...] apoio técnico e financeiro [...]” (Idem, p. 133) requerido em seu desenvolvimento. Outrossim, um olhar detalhado sobre a ambígua relação entre a postura do Estado diante do avanço da mídia de massa “[...] têm indicado o governo brasileiro como a principal força econômica compelindo o crescimento dos meios de comunicação de massa [...]” (MATTOS, 2005, p. 133), comprovando ser ele próprio “[...] a principal força política exercendo controle sobre os veículos de comunicação [...]” (Idem).

Considerando o fato de que “[...] as empresas de transmissão, no Brasil, operam por meio da concessão de licenças [...]” (MATTOS, 2005, p. 18), é alarmante observar que até o fim dos anos 80 – no advento da constituição democrática de 1988 – elas estiveram “[...] diretamente sob controle do governo [...]” (Idem), período em que o Estado brasileiro se dava ao “[...] direito de conceder e cassar licença e permissão para uso de frequências de rádio ou televisão [...]” (Idem). De modo paradigmático, “[...] durante o período de 1964 à 1985 os governos militares aplicaram vários tipos de pressão econômica aos meios de comunicação de massa [...]” (Idem, p. 39) e puderam, assim, “[...] controlar política e economicamente os meios de comunicação de massa

[...]” (Idem, p. 38) para garantir que “[...] tudo, do livro ao filme, do jornal à música, do teatro ao carnaval [...]” (KUSHNIR, 2004, p. 106) não veiculasse qualquer “[...] manifestação [que fosse] contrária às questões de política e segurança da nação, como também aos elementos de moral e bons costumes [...]” (Idem, p. 105).

Ademais, o Estado brasileiro se permitiu facilitar a “[...] importação de materiais necessários à impressão de jornais e revistas [...]” (Idem, p. 38) oferecendo também “[...] subsídios especiais para aquisição de equipamentos [...]” (Idem) e concedendo “[...] isenção de impostos e empréstimos obtidos dos bancos oficiais [...]” (Idem), de modo a também estabelecer “[...] taxas de juros abaixo dos praticados no mercado, além de prazos especiais [...]” (Idem) com o intuito de estreitar relações com os setores privados das telecomunicações e assegurar um melhor desempenho, alcance e acessibilidade dos dispositivos massivos de comunicação em um período de crescente instabilidade social. O resultado desse favorecimento tecnológico foi que, também desde uma perspectiva financeira, “[...] os meios de comunicação de massa [passaram] a adotar uma posição de sustentação às medidas governamentais [...]” (Idem). Para além disso, o Estado também tomava parte no “[...] exercício de pressões oficiais sobre o anunciante privado, forçando-os a conceder anúncios ou deixar de veiculá-los em jornais não simpáticos ao governo [...]” (MATTOS, 2005, p. 39). Assim, destinando recursos públicos, segundo os critérios de seu interesse, a “[...] concessão de publicidade oficial para este ou aquele veículo [...]” (Idem) de modo a compelir o setor empresarial a também “[...] concentrar suas publicações em veículos que estivessem apoiando suas decisões políticas [...]” (Idem).

Em função disso, a própria “[...] infra-estrutura do sistema de telecomunicações foi intensamente utilizada [...]” (MATTOS, 2005, p. 156) durante o regime, coordenada pelo “[...] novo sistema político segundo o qual os meios de comunicação de massa eram aceitos como agentes de modernização [...]” (Idem, p. 153) empregando os meios massivos como “[...] [instrumentos] para a manutenção da paz social, da integração e da segurança nacional [...]” (Idem) conforme os valores e os referenciais defendidos pelo regime. Faz-se importante ressaltar também que o projeto de equalização

ideológica imposto pelo regime militar brasileiro transcendia o escopo de suas relações com o mercado. Nesse sentido, foi o próprio “[...] Ministério da Educação e Cultura [quem desencadeou] o processo de controle do saber e do conhecimento, [já] desde a formação primária até o ensino universitário [...]” (BRIGAGÃO apud BERG, 2002, p. 40). É notório, portanto, que “[...] a intervenção militar na educação foi considerada prioritária [durante todo o regime], dada a sensibilidade da área [...]” (Idem, p. 40-41) cumprindo um papel pivotal na busca pela manufatura do consenso⁵⁷ no processo pedagógico das escolas, “[...] não só em termos dos estudantes, mas por sua repercussão cultural e no ambiente da família, da igreja e até mesmo nos círculos educacionais militares, com suas implicações político-ideológicas [...]” (BRIGAGÃO apud BERG, 2002, p. 40-41).

Ademais, é importante considerar que “[...] após a segunda guerra mundial, a opção brasileira pelos aliados tornou o País, em última instância, submisso aos Estados Unidos, [tal] como os demais países Latino-americanos [...]” (BERG, 2002, p. 51) e que, como resultado disso, “[...] essa opção determinou não só a linha de pensamento expressa pela doutrina da ESG⁵⁸, como o próprio conceito do que seria a partir de então, ‘segurança nacional’ [...]” (Idem) por toda a vigência do regime militar. Nesse sentido, “[...] a ascensão dos militares ao poder no Brasil não foi um caso isolado [...]” (Idem, p. 52), pois é sabido que “[...] os Estados Unidos [...] patrocinaram a implantação de diversas ditaduras militares por toda a América Latina [...]” (Idem). Sendo essa ocasião em que a “[...] CIA [desempenhou] um papel decisivo – cujas reais dimensões ainda não foram claramente avaliadas – na articulação de setores das Forças Armadas e da sociedade civil contra aquilo que eles denominavam como ‘o avanço comunista’ [...]” (ARBEX JR. apud BERG, 2002, p. 51). Por isso, em grande parte do continente, se

⁵⁷ A ideia de uma “manufatura do consentimento” diz respeito ao livro de HERMAN, S., e CHOMSKY, N., publicado em 1988, intitulado “Manufacturing Consent: The political Economy of the Mass Media”, onde se discute o papel dos meios massivos, junto aos procedimentos internos do governo dos Estados Unidos, na perpetuação de sua ideologia política. (HERMAN; CHOMSKY, 2002).

⁵⁸ A sigla “ESG” faz referência a *Escola Superior de Guerra* do exército brasileiro. Trata-se de “um Instituto de Altos Estudos de Política, Estratégia e Defesa, integrante da estrutura do Ministério da Defesa, e destina-se a desenvolver e consolidar os conhecimentos necessários ao exercício de funções de direção e assessoramento superior para o planejamento da Defesa Nacional” (MINISTÉRIO DA DEFESA)

testemunhou “[...] um aumento absurdo do terrorismo por parte de grupos extremistas tanto de direita quanto de esquerda [...]” (Idem, p. 52) e de violações diversas aos direitos humanos por parte do Estados, .

É por essa razão que, na vigência do regime militar, “[...] sob a observação contínua dos norte-americanos, a mentalidade brasileira se viu, mais do que nunca, incutida de um horror ao comunismo [...]” (ARBEX JR. apud BERG, 2002, p. 51)⁵⁹, combustível para uma atmosfera política de temor que patrocinaria a violência policial e diversas perseguições políticas – “[...] legalizando mortes por tortura [...]” (KUSHNIR, 2004, p. 287), aterrorizando artistas, jornalistas e intelectuais (CALLADO, 2006, p. 34), intervindo nas redações dos veículos de mídia, tendo “[...] a notícia assassinada *antes de ter nascido* [...]” (Idem, p. 28 – grifos adicionados). Apontando que “[...] a democracia parece [ser] incapaz de deitar raízes profundas na América Latina [...]” (Idem, p. 29). Inferindo uma urgência no tangente à tarefa de estabelecer, por meio de esforços tão diversos, um total “[...] controle sobre as informações veiculadas [...]” (AQUINO, 2002, p. 516), de tal modo, que “[...] durante os governos militares, os atos institucionais tiveram importante papel no controle dos veículos de comunicação de massa pelo Estado [...]” (MATTOS, 2005, p. 17), ajustando os mecanismos do Estado à tarefa da repressão também por vias jurídicas.

Nesse sentido, já “[...] desde a montagem do golpe [...], tanto a preocupação com o armazenamento de informações quanto com a divulgação destas para a população [...]” (AQUINO, 2002, p. 516) foram privilegiadas no processo de consolidação do regime militar, provando que “[...] não é apenas sob a força das armas que os regimes totalitários [se mantêm] [...]” (BERG, 2002, p. 52). Por esse prisma, compreender o “[...]”

⁵⁹ Um exemplo interessante deste mesmo fenômeno, é o reportado pela pesquisadora Laura Rodríguez, em seu artigo “*Cultura y Dictadura en Argentina (1976-1983)*”, onde considera o fato de que o próprio regime militar argentino havia dito que “[...] *los concursos de índole cultural auspiciados por el Estado fueron frecuentemente conducidos y arbitrados por elementos marxistas que favorecían en sus decisiones a los participantes de su misma extracción ideológica* [...]” (p. 303), intentando desmoralizar o legado do governo peronista que ele próprio substituiu. Afirmando, inclusive, que as “[...] *becas, subsidios y diversos apoyos económico-financieros favorecieron a personas e instituciones, servidoras en última instancia del terrorismo.*” (PODER EJECUTIVO NACIONAL apud RODRÍGUEZ, 2015, p. 303). Essa postura é curiosa sobretudo porque lança mão de uma retórica antagônica a ideia de “[...] infalibilidade do Estado” tipicamente burguesa, tal como explanada por Hegel em sua teoria do direito (e posteriormente criticada por Marx em a “Crítica da Filosofia do Direito de Hegel [...]”, em 1843). (Idem, p. 299-335).

funcionamento das formas de controle social nesses regimes [...]” (Idem, p. 53) é também perceber que em seu interior, vigora um projeto multivalente de “[...] produção de [...] consentimento à dominação [...]” (Idem, p. 53) ao qual chamamos *Censura*. Um dispositivo que se faz presente – por equivalentes adaptações – “[...] nas várias ditaduras, em países ou épocas diferentes [...]” (Idem), uma vez que “[...] a eficácia da propaganda [autoritária] depende da atuação da censura e vice-versa [...]” (Idem, p. 56-57), sendo ela um “[...] instrumento por meio do qual se pode manipular a realidade [...]” (MATTOS, 2005, p. 163) através de estratagemas de “[...] ocultação [...]”, de “[...] fragmentação [...]”, de “[...] inversão [...]” e de “[...] indução [...]” nos processos cognitivos que patrocina (Idem, p. 164).

Nesse sentido, “[...] a censura não é senão parte do complexo aparelho montado por aqueles que detêm o poder, para controle da sociedade [...]” (BERG, 2002, p. 53), um verdadeiro *mecanismo do silêncio*⁶⁰, uma vez que “[...] de posse do conhecimento muitas vezes profundo dos valores presentes na consciência coletiva, recria a verdade a seus moldes e segundo seus interesses e necessidades [...]” (Idem, p. 54). Além de ser, ela própria, “[...] a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas [...]” (ORLANDI, 2018, p. 104), uma vez que, por seu intermédio, “[...] proibem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições [...]” (Idem). Desse modo, estabelece-se aqui que, no Brasil, por herança, “[...] o golpe de 64 trás consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência [...]” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 20), sendo ele próprio um signo da “[...] intensificação do processo de modernização [...]” (Idem) no país, em defesa da “[...] racionalização institucional e [da] regulação autoritária das relações entre as classes e grupos [...]” (Idem), privilegiando – de modo deliberado – aos “[...] setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados [...]” (Idem).

É nesse contexto de desenvolvimento tipicamente moderno, que a Censura se organizou em meio aos regimes militares, instituindo o silêncio como prática de Estado. No Brasil, por exemplo, é correto dizer que a censura se dividia em duas modalidades

⁶⁰ O Termo faz menção ao título da obra da pesquisadora brasileira, Creuza Berg, acerca da censura no interior do regime militar brasileiro de 1964-1985, intitulada “Mecanismos do Silêncio” (2002).

(BERG, 2002, p. 121), a primeira, propriamente “burocrática”, baseava-se “[...] em leis e decretos, na qual [se incluía] a censura exercida pela DCDP [*Divisão de Censura de Diversões Públicas*] [...]” (Idem). Em termos técnicos, esta primeira se dividia em dois complementares frentes de atuação, “[...] um *preventivo* (censura prévia) e outro *punitivo* (processos judiciais) [...]” (Idem, p.122 – grifos adicionados). E uma *segunda*, paralela a primeira, “[...] de caráter coercitivo, exercida por terroristas de extrema direita ligados ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) [...]” (Idem), custeada para a punição “[...] [daqueles] que, no meio artístico, representavam a resistência à censura convencional da DCDP [...]” (Idem) – comprovando que “[...] censura prévia, repressão e resistência [estavam] profundamente interligados [...]” (Idem) no regime.

Amiúde, a atuação dessa frente “punitiva”, tal como apontada acima, tinha por tarefa a supervisão de delitos como, por exemplo, “[...] a divulgação ou apresentação pública de um trabalho já vetado, ou o desrespeito aos cortes dos censores [...]” (Idem), sendo “[...] [privados] pela polícia da apresentação do trabalho e até mesmo [levados] a prisão [...]” (Idem). Entretanto, em um “[...] último nível, encontramos a censura *coercitiva*, de caráter extralegal, mas que combina perfeitamente com a ‘atitude operativa’ prevista no citado quadro [...]” (Idem), nível que, ao ser acionado, “[...] [prévia] ‘operações similares ao quadro da luta armada’, vale tudo, da tortura ao assassinato [...]” (Idem, p. 122). Por essa razão, “[...] depois do ato [institucional que estruturou o aparelho censório no Estado], o pouco espaço de atuação política e cultural que tínhamos nos primeiros anos (após o golpe), ainda que com tensão permanente, cessou [...]” (ZILIO, 2018, p. 01), e, em um sentido cotidiano, “[...] a ditadura ficou escancarada. Passamos a uma repressão absoluta” [...] (Idem). Pelos anos do regime militar, por intermédio da censura, o artista “[...] não podia se expressar de modo nenhum [pois] as atividades públicas foram proibidas e o ambiente geral era de proibição, intimidação, opressão [...]” (Idem) – relatos que, por amostragem, designam também a dor e a impossibilidade de organização dos discursos também nos vizinhos, em seus diferentes processos e características ditatoriais.

Estabelece-se, portanto, que a Censura é uma tecnologia de controle, regulação e proibição de sentidos (ORLANDI, 2007, p. 76) operante em um determinado tempo e lugar, e condicionado por fatores ideológicos, discursivos e estruturais de uma sociedade – nisso que chamamos aqui de suas *condições de produção* (i.e. seu elo com a história). E vale ressaltar também que “[...] censura e repressão são [aqui] noções familiares, [que] fazem parte do *Latin-American way of life* [...]” (CALLADO, 2006, p. 27), e, nesse sentido, que também complexifica as atualizadas relações sociais de povos que compartilham um legado colonial nada *senil*, rememorado na modernidade, sobretudo, por [...] governos fortes que *parecem estar voltando em massa*, [impondo] uma espécie de ordem brutal sobre o continente [...]” (CALLADO, 2006, p. 43 – grifos adicionados). Neste sentido, como afirmou, nos anos 1970, o romancista e jornalista brasileiro Antônio Callado, “[...] [bastava] olhar para a América Latina nesse momento [...]” (Idem, p. 42) para perceber a extensão do projeto repressivo, pois “[...] com a queda da democracia no uruguai e no chile, a área em que é possível alguma forma de expressão intelectual neste imenso continente está se reduzindo às dimensões de um lenço [...]” (Idem)

Neste contexto, independentemente das peculiaridades de estruturação jurídica – exemplificadas acima, pelo caso brasileiro –, “[...] a censura não [diz respeito a] um fato circunscrito à consciência daquele que fala [apenas], mas um fato discursivo que se produz nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relação [...]” (ORLANDI, 2007, p. 76) em um determinado lugar e tempo. E é, por essa razão, que se deve “[...] considerar a censura como um fato heterogêneo, pois ela pode resultar de processos [...] que se reportam a diferentes ordens: política, moral estética, etc.” (ORLANDI, 2018, p. 104) pois, na condição clara de um *dispositivo*, diz respeito a “[...] um processo de identificação, e diz respeito às relações do sujeito com o dizível [...]” (Idem) em um determinado regime discursivo. Sendo assim, se que se verifica, aonde quer que se instaure, “[...] na relação do dizer e do não dizer, do dizer de ‘um’ ou do dizer de ‘outro’ [...]” (Idem), designada sempre “[...] em relação a um discurso outro – que, na censura, terá a função do limite – [aquilo] que um sujeito será ou não

autorizado a dizer [...]” (Idem, p. 104-105). É nesse sentido que a censura se define como uma verdadeira “[...] política do silêncio [...]” (Idem, p. 101), operando por desígnio de vetores institucionais, estéticos, políticos, etc., uma coercitiva interpelação no campo dos sentidos. Desse modo, como exemplificado no Brasil – e, mais amplamente, pela América Latina – “[...] a censura parte do pressuposto da menoridade de um povo [...]” (IANNI apud MEDINA, 2002, p. 426) sendo, paradoxalmente, ela mesma “[...] um entrave a seu desenvolvimento cultural – científico, artístico, filosófico, político, etc. [...]” (Idem), uma vez que, a despeito de propagandas e slogans, “[...] todo o Estado autoritário, é, por definição, antiintelectualista [...]” (Idem)

Não é coincidência, portanto, o fato de que “[...] os artistas [...] servem de alvo preferencial para a malhação do aparato repressivo [...]” (MEDINA, 2002, p. 424), pois “[...] o alvo preferencial da censura institucional são [...] os criadores [...]” (Idem, p. 427), aqueles que exercitam distintas *formas de ver*. Nesse sentido também, a posta em prática da *Censura*, “[...] remonta a um passado distante [...]” (CALLADO, 2006, p. 35) no tempo em que “a Inquisição” confiscava dinheiro, queimava peças de teatro e autores (CALLADO, 2006, p. 35) – não é difícil perceber que, como a própria modernidade, “[...] a censura foi um legado da colonização [...]” (BERG, 2002, p. 99)⁶¹, vigente como dispositivo de controle na (e para a) as sociedades modernas, aperfeiçoadas junto aos processos de urbanização e a industrialização pertinentes aos últimos séculos.

Por essa razão, faz-se aqui relevante recapitular alguns princípios, uma vez que “[...] alguns trabalhos [...] acabam, por vezes, [...] construindo uma imagem estereotipada da própria censura, da imprensa e do Estado vigentes durante o regime militar [...]” (AQUINO, 2002, p. 515), assim atuando sob o auspícios de um também estereotipado “[...] Estado todo-poderoso, dotado de vontade única, ausente de contradições internas e de interesses diferenciados, condutor dos destinos da nação [...]” (Idem). Nesse sentido, basta lembrar que “[...] existem diferentes formas de

⁶¹ Sobre a prática da censura no período colonial brasileiro, ver os artigos “Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial”, de Luis Carlos Villalta (2001), e “Política, religião e moralidade: a censura de livros no Brasil de D. João VI (1808-1821)”, de Leila Mezan Algranti (2001).

atuação censória [...]” (Idem, p. 515) e elas podem ser percebidas de maneiras “[...] explícita[s], institucionalizada[s] e verticalmente exercida[s] pelo Estado autoritário [...]” (MEDINA, 2002, p. 421) ou verificáveis a partir de uma “[...] rede intimista [de] autocensura⁶², exacerbada na cultura do medo dos sistemas ditatoriais ou nas heranças autoritárias [...]” (Idem). Sendo assim, essas “diferentes formas de atuação censória” (AQUINO, 2002, p. 515), portanto, compõem um dispositivo que se sustenta tanto por práticas “[...] empresariais [...]” como por práticas “[...] de Estado [...]” (Idem), quando “[...] se objetiva conter manifestações da sociedade [...]” (Idem).

Em conclusão, é importante que se diga que, “[...] apesar das crises e tentativas de controlar a mídia [...]” (MATTOS, 2005, p. 164), por frentes distintas de atuação – de pressões empresariais e jurídicas ao terrorismo de Estado –, faz-se relevante o fato de que “[...] nunca conseguiram impedir a existência de profissionais, tanto aqui como em qualquer parte do mundo, que conseguem resistir às pressões [...]” (Idem) e que dispõem a pagar o preço do enfrentamento dos horrores da censura, e “[...] [revitalizar] a função social e crítica [...] que [contribui] diretamente para a conscientização da população e para o livre exercício da cidadania [...]” (Idem). Nesse sentido, é curioso reconhecer que “[...] a prática da censura apesar de condenável em todos os seus níveis, influenciou significativamente para o surgimento da imprensa alternativa, [e] para a maturidade do jornalismo de um modo geral [...]” (Idem, p. 163) atestando para a incondicionalidade do compromisso humano para com a liberdade.

É nesse sentido, portanto, que a censura, é *dizer, o mecanismo (Estatal) de silenciamento*, se soma aqui aos atributos considerados da arte e do próprio colonialismo/modernidade para estabelecer os *já-ditos* respectivos aos empregos do silêncio nas materialidades artísticas constitutivas da corpora que se define pela presente análise (examinadas em um momento posterior da presente apresentação). Isso porque a censura, como se evidencia acima, não se trata de um dado anômalo,

⁶² É importante lembrar que, em uma perspectiva técnica, desde a Análise do Discurso, não se pode realmente existir uma “auto-censura” (ORLANDI, 2007) pois tudo aquilo que é dito e tudo aquilo que não é dito está inserido no jogo de determinações históricas que permitem a algo ser ou não ser dito. Nesse sentido, tanto dizer quanto não dizer seriam igualmente ações atravessadas pelas condições de sua produção em função do *interdiscurso*.

dissociado dos processos inerentes ao desenvolvimento da modernidade no mundo e do advento da sociedade de massas, mas, pelo contrário, um desdobramento plausível dos câmbios patrocinados por ela. Fenômeno que se assegura por meio das mesmas tecnologias que sustentam a modernidade, e, portanto, sob a mesma vocação *estandardizadora* que anima a primeira. É nesse sentido que, para fins da constituição do presente dispositivo analítico, as aqui estabelecidas *condições de produção* contribuem – em uníssono – para a observação dos sentidos que se propõem através do emprego do silêncio nas materialidades consideradas. E é, portanto, também por seu intermédio, que possibilitam ao silêncio se construir aqui como objeto que se insere na história, através do discurso.

3 ENTENDENDO O SILÊNCIO

O que significa silêncio? – a questão se interpõe como um impulso primeiro, ainda sem se dar conta dos tropeços que patrocina. Pois, já em sua formulação – e de modo deletério –, incide-se sobre o objeto a sedução ou convite ao artifício esperado de sua cristalização. É em contrário a uma concepção estanque de silêncio que se estrutura o presente capítulo, partindo da ideia de que, em se tratar de silêncio, é preciso não atenuar a importância de *ouvir* – ao ser confrontado com a tarefa, ou dever, de, a seu respeito, *dizer*. O que se afirma, portanto, é que, à contragosto do que se consagra através do que se faz *dito*, permitir-se contemplar a *presença* do objeto em questão como um valor que se faz presente na efetivação de uma *ausência*, é um exercício ainda mais frutífero que a também proveitosa, habitual, proposição capsular de uma conceituação que o encerra em si mesmo.

É por essa razão que, na indagação que aqui se inaugura, a falta do artigo “o” junto ao sujeito “silêncio” se faz deliberada na pergunta. Pois, antes de evocar um *status* de *ser* (ou de *coisa*) em si mesmo, o silêncio – na condição mais básica de “algo” – logra primeiro e fundamentalmente também existir como *estado* (ou atributo) de outro *algo*. Rendendo invalidadas as tentativas de *essencializá-lo*, ou mesmo de compreendê-lo, se para tanto for requerido encapsulá-lo em função de si. É preciso estar atento e forte, portanto, para não desprezar seu caráter *multivalente* primordial – faltando-lhe com a devida atenção. Pois, como se fará evidente no presente capítulo, o silêncio só existe como *objeto* no mundo ao erguer-se, simultaneamente, como conduto de múltiplos sentidos.

3.1 AUSÊNCIA, ALIENAÇÃO, ANULAÇÃO

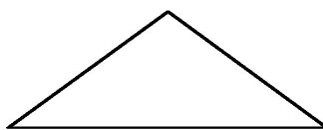


Figura 4 - A unidade do Silêncio

Muitas são as tentativas de essencializar o silêncio, dizendo ser ele *isso* ou *aquilo*. No entanto, o presente capítulo constitui-se no esforço de evidenciar a impossibilidade de relegar ao silêncio uma única valoração, aplicação, definição, etc.. Isto, uma vez que o silêncio se constitui à partir de vetores que, de modo equivalente, estruturam as formações de sentido que, a partir do silêncio, se fazem impor. Desse modo, tendo em vista a complexidade do objeto em questão, intenta-se, aqui, primeiramente empreender a tarefa de compreender os modos como ele se manifesta, estabelecendo, por tais vias, as bases necessárias da sustentação de um dispositivo de análise que se orienta *por* e *através* desta identificação. Para tanto, é preciso, primeiro, pressupor uma compreensão anterior acerca de seu aspecto natural e de seu mais amplo emprego cotidiano. De modo que não seria um erro considerar que o próprio ato de se falar sobre o silêncio já seria, literal ou figurativamente, afastá-lo, transformando-o em um fenômeno outro, cuja natureza se distinga da empírica possibilidade de sua experimentação.

Isso porque o silêncio, como veremos à seguir, não parece existir para além de sua *experimentação*, uma vez que ele *não querer dizer nada* se porventura distanciado de um referencial que lhe atribua sentido. Por essa razão, a presente seção tem por intuito demarcar – ainda que por amostragem – possibilidades conhecidas do emprego (cotidiano) da palavra silêncio, como preparação a posterior confecção de um caráter *dispositivo* do mesmo, a ser explicitado por conclusão. Um dispositivo que se forja a partir das aproximações, contrastes e anulações que ele, como objeto no mundo, faz sustentar por distintas ilustrações. Nesse sentido, observar-se-á que o silêncio, pelos modos com os quais se faz empregar nos exemplos considerados, demonstra constituir unidade (*i.e.* definição) predominantemente a partir da identificação de uma *ausência* (□¹), *alienação* (□²) e *anulação* (□³) em um contexto determinado, e que estas três características, de modo indivisível, constituem o caráter do que se entende por silêncio nos mais diversos contextos. Componentes estruturais que definem, na etapa atual do desenvolvimento do presente dispositivo de análise, não um esboço dos aspectos de suas evocações junto aos jogo dos sentidos, mas, preliminarmente, um esboço do

próprio silêncio, daquilo que lhe permite ser objeto na presente análise, e, portanto, daquilo que o habilita ser tido como uma unidade mesmo ao se manifestar de modos distintos, configurando-se em materializações de modos mais ou menos complexos.

Sendo assim, aqui faz-se possível orientar-se a partir da perspectiva componente das ciências naturais – tendo a Física como paradigma –, tomando o silêncio como um dado natural, *externo* aos seres humanos, e por isso mesmo uma *impossibilidade*. Pois, partindo da concepção de silêncio como um dado da natureza, o silêncio representar-se-ia por um estado de absoluta imobilidade ou quietude das ondas mecânicas que designam os sons¹, sintetizado assim pela ausência completa de vibrações (□¹). O que implica em dizer que o silêncio só poderia ser alcançável por intermédio das condições proporcionadas por um ambiente ainda hipotético, que se caracterizaria, conforme determinado, pela viabilização da inexistência de movimentações das ondas, nisso que se poderia chamar de *perfeito* vácuo². Por essa caracterização primeira, não seria incorreto afirmar que a espécie humana, pela inteira extensão de sua estadia na terra, não haveria ainda podido experimentar o silêncio, em razão da improbabilidade mesma de sua própria sintetização.

Mas também – e principalmente – porque caso fosse possível viabilizar a inserção de um corpo humano em um ambiente hipotético de vácuo *perfeito* com o intuito de experimentar, por si mesmo, o silêncio, ele não poderia fazê-lo *na carne*, a despeito do esforço executado, quer em função da mediação necessária de um traje protetor ou porque, como acontece nas câmaras³ anti reflexão sonora⁴ contemporâneas, o próprio corpo humano, essa espécie notável de *usina*, produziria ali

¹ Sobre as características físicas do som ver “The propagation of sound”.

² Sobre o conceito de “vácuo” ver *Physlink*; Para uma compreensão acerca das medições relacionadas ao vácuo, ver o capítulo 10 de “*Instrumentation Reference Book*”, de autoria de Walt Boyes (PACEY, 2003)

³ Como, por exemplo, a construída pelo laboratório Orfield em Mineapólis, nos Estados Unidos (ver: Orfield laboratories Inc), e que pode ser visitada pela população em geral mediante agendamento prévio (ver: <https://www.atlasobscura.com/places/orfield-labs-quiet-chamber>).

⁴ Para uma descrição do tema das reflexões sonoras ver “The propagation of sound”. Para um mais aprofundado estudo sobre a questão, ver “*An Introduction to Acoustics*”, de Rienstra e Hirschberg, publicado em 2019.

– invariavelmente – miríades de (sonoras) *vibrações*⁵. De modo que, *in natura* – mesmo em condições ideais –, aquilo que para o ser humano é condição *sine qua non* de sua própria existência – *i.e.* seu batimento cardíaco, sua respiração, seu fluxo sanguíneo, etc. –, acaba, no fim das contas, por constituir um último impedimento para a contemplação do pleno silêncio. É nesse sentido que Susan Sontag⁶ retoma a consideração feita pelo músico estadunidense, John Cage de que “[...] *não existe o silêncio [pois] sempre há alguma coisa acontecendo que provoca o som [...]*” (CAGE apud SONTAG, 2015, p. 17 – grifos adicionados). De maneira que não seria um equívoco inferir que o silêncio, caso se encontre em algum ponto da natureza, provavelmente não poderá existir no mesmo espaço que os corpos (vivos) dos seres humanos.

Mas se, pelo contrário, nessa busca pelo silêncio decide-se ignorar tudo o que ao corpo for *externo*, incorrer-se-ia em uma equivalente impraticabilidade. Pois, o equívoco de tomar a “[...] incapacidade de ouvir [...]”⁷ (BRITANNICA) como sendo a mais plena experimentação do silêncio seria definir um silêncio que é enclausurado no **interior** do próprio aparato auditivo de um ser humano, sem relações com o mundo ao redor (□²), e impossibilitado também de ser experimentado junto às faculdades naturais dos corpos de outras pessoas. Desse modo, fosse o silêncio *da surdez* o referencial ou o marco zero da experimentação do silêncio, sua experimentação só poderia ser premeditadamente alcançada na subtração da capacidade humana de escutar – seja por infortúnio natural ou hipotético desígnio cirúrgico. Fato que, nesse sentido, implicaria que o silêncio também não poderia existir nos corpos (vivos) dos seres humanos, a não ser pela drástica possibilidade de incapacitar nesses corpos – em

⁵ Em seu livro “*Zero Decibels: The Quest for Absolute Silence*”, o pesquisador estadunidense, George Michelsen Foy, relata sua jornada pessoal em busca daquilo que constituiria um “silêncio absoluto”, concluindo, por fim, pela notável descrição de sua experiência empírica no interior de uma câmara anuladora de reflexão sonora ver: FOY, 2010. Em entrevista, Foy relatou ter escutado no interior da câmara “um ritmado tipo de ranhura que [lhe] fez lembrar um tipo particular de maquinário náutico”, texto original: “*a rhythmic kind of scraping sound that reminded me of a particular piece of nautical machinery*”. O som da produção de sua audição ver: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=127294078?storyId=127294078>.

⁶ Susan Sontag foi uma escritora, crítica de arte e ativista estadunidense, notória por sua defesa dos direitos humanos e contribuições críticas no âmbito artístico.

⁷ “[...] *partial or total inability to hear.*”

maior ou menor nível – a sua capacidade de *ouvir*. De modo que o silêncio não seria senão a *anulação* da possibilidade de escuta: um *cancelamento*, portanto, ou a *perda de uma capacidade receptiva*. Um verdadeiro impedimento da experimentação dos estímulos ainda existentes do entorno.

Todavia, é curioso considerar uma outra possibilidade de se obter o silêncio é também por meio de um cancelamento (\square^3), ainda que de natureza distinta, nessa que poderia ser compreendida como espécie de síntese das duas considerações anteriores. Pois, devido a uma propriedade constitutiva das próprias ondas se faz possível à engenharia a possibilidade de se “[...] [gerar] um cancelamento [sonoro] por vias de um sinal anti-barulho [...]”⁸ (DENENBERG), quando se fizer posicionar uma fonte, de equivalente frequência (*white noise*), neutra, orientada a 180° graus em relação a fonte original, “[...] de modo a equivaler o barulho da região de interesse [...]”⁹ e “[...] os dois sinais então [cancelarem] um ao outro, efetivamente removendo uma porção significativa da energia sonora do ambiente [...]”¹⁰. Na prática, a aplicação desse efeito físico já vem sendo inclusive comercializada por grandes empresas – mais acessivelmente no exemplo dos fones de ouvido com cancelamento de ruído¹¹. Nessa perspectiva, o silêncio, de um modo aqui simplificado, também se representaria na ocorrência de uma *duplicação* da quantidade dos estímulos (frequências) sonoros, nascido então da anulação dos efeitos de um som por outro, e experimentado assim por indivíduos – ou máquinas – que estejam estrategicamente posicionados – próxima e angularmente – para experimentá-lo. Um silêncio, portanto, que só poderia existir na ocorrência de uma equivalência – ou no fusionamento de equivalentes. Um silêncio fruto de um processo de *abarrotamento*, portanto, e da impossibilidade natural da coexistência entre as duas frequências, sob tais condições.

⁸“Noise is reduced by generating a cancelling anti-noise signal which is equal to, but 180 degrees out of phase with the noise [...]”

⁹ “This anti-noise is then introduced into the environment such that it matches the noise in the region of interest. [...]”

¹⁰“The two signals then cancel each other out, effectively removing a significant portion of the noise energy from the environment.”

¹¹ Para informações acerca dos atributos desses aparelhos e sobre sua comercialização no Brasil ver: <https://exame.abril.com.br/tecnologia/fones-de-ouvido-com-cancelamento-de-ruídos-valem-a-pena/>

Desse modo, quer pelo requerimento de uma prévia inexistência das ondas (□¹), quer pelo requerimento de uma prévia incapacidade de se receber (ou traduzir) os estímulos das ondas (□²), ou ademais pela anulação da energia das ondas por vias de uma duplicada cumulação (□³), o silêncio sugere sua unidade a partir da sugestão de sua própria insuficiência como valor em si (e para si) mesmo – designando-se inteiro ao subtrair-se em adequação aos modos como se manifesta em diferentes contextos e sob restrições circunstanciais evidentes. Faz-se necessário, portanto, entender que em se tratar do silêncio, a questão do referencial é primordial, pois entendê-lo como um produto que se manifesta diferentemente em circunstâncias distintas permite ao analista observá-lo como objeto *inteiro* justamente em função dessa facetação – *i.e.* □¹ □² □³. Pois, ao manifestar-se em função de um referencial, manifesta neste referencial – *i.e.* na materialização pela qual eventualmente se faz observar – não a totalidade daquilo que é, mas aquilo de si que o material permite revelar.

É nesse sentido que, por esta pesquisa estar inserida no universo das ciências humanas – ao, justamente, concatenar preocupações dos estudos da linguagem, da arte e da cultura –, faz-se importante, aqui, assumir por recorte primeiro, o silêncio tal como se manifesta tendo por referencial os *seres humanos* (no plural), um silêncio, portanto, cuja referência seja *a sociedade* – e, nesse sentido, também *a história*. Para tanto, faz-se aqui importante considerar, como exame primeiro, aquilo que os *seres humanos* têm a dizer a seu respeito, analisando, nesta etapa exemplos pelos quais o silêncio, em âmbitos propriamente sociais, pode ser observado. Sendo assim, observando-o primeiro na atribuição que lhe confere às palavras, percebe-se que em idiomas como o português, o espanhol, o inglês, o francês e o italiano, o equivalente “silêncio” deriva da mesma palavra latina originária “*silentium*”¹², que já aí designava por silêncio o *ato* (ou *ação*) de se “estar imóvel”¹³, de se “estar quieto” (CHARLTON, 1890), de não provocar ruídos, ou de, também, evitar que alguém ou alguma coisa os provoque. Nesse sentido, a despeito dos verbetes que eventualmente lhe designam os dicionários, observa-se que o silêncio se apresenta como uma unidade coerente, que,

¹² ver: <https://origemdapalavra.com.br/pergunta/silencio/>

¹³ “[...] a being still [...]”

por operar sob restrições referenciais, está sujeito também a servir, em cada um dos contextos em que desponta, “[...] efeitos de sentido entre interlocutores [...]” (ORLANDI, 2015, p. 20), uma vez que inserir-se aos referenciais dos seres humanos é também apresentar-se junto ao jogo de sentidos.

Este fato se pode atestar, por exemplo, quando em hospitais contemporâneos, fazem-se promover campanhas que intencionam a promulgação do silêncio¹⁴ como ação cívica, ou acordo social imediato entre pacientes, acompanhantes e funcionários, advogando ali a prática de se “estar quieto” em resguardo e atenção aos cuidados dos demais pacientes¹⁵. Um silêncio, portanto, que “[...] além de ajudar na recuperação do paciente, é um sinal de respeito com quem está sofrendo e [que] evita distrações e falhas na comunicação [...]” (SANTA CASA DE MACEIÓ, 2019, p. 01). O exemplo do silêncio de um hospital é relevante porque demonstra que o silêncio, quando referido em contextos sociais, transcende o escopo próprio da palavra “silêncio”, também se expressando nestes cartazes pela forma física de uma gestualidade visual, aludido ali ao se levar um dedo – o *indicador* – por sobre os lábios cerrados. Presente, portanto, também nas bibliotecas, nos torneios de xadrez, nas salas de cinema, nos cemitérios, nos monastérios, etc. Silêncio que se faz observar a partir de um espaço *sem ruídos* (□¹), **ausente** de sons – e que carece, constantemente, ser preservado em estado.

Em outros contextos, o silêncio, se apresenta, se faz observar como qualidade ou atributo de uma outra coisa – *inserido ou contido nesta outra coisa*. E, portanto, resguardado de um protagonismo próprio, como no caso anterior. Nesse sentido, a metáfora constituinte da terminologia em inglês para os “filmes mudos”, *i.e.* “silent films”, designa tanto um período da produção do cinema mundial quanto o tipo de produto fílmico específico que se origina dele. Empregando o “silêncio” de modo a, pelo aspecto projetado de sua imagem, explicitar se tratar de “[...] um filme sem som algum

¹⁴ Trata-se, aqui, de campanhas originadas no ano de 1957, em que “[...] hospitais de todo o mundo começaram a ter seus corredores ilustrados pelo cartaz de uma enfermeira com o dedo sobre a boca, em sinal de silêncio [...]” (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2018, p.1).

¹⁵ São exemplos disso as campanhas recentes promovidas pela Santa Casa de Maceió e a Prefeitura de São Paulo, disponíveis em:

<http://www.santacasademaceio.com.br/2019/02/sem-dizer-uma-so-palavra-campanha-do-silencio-encanta-pacientes-e-profissionais/> , <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/noticias/?p=256490>

[...]”¹⁶. A bem da verdade, os chamados “silent films” reuniam alternativas sonoras distintas no circuito de exibição desses filmes, em virtude mesma de sua sabida restrição tecnológica, envolvendo performances de música ao vivo e artifícios de natureza semelhantes¹⁷, sem que, todavia, deixassem de ser referidos ou comercializados publicamente como “silent” *pictures* ou *films*. Nesse sentido, o termo parece apontar para a impossibilidade do *negativo* em capturar os sons ambientes (□²) como referencial para esse histórico emprego do termo “silêncio”, ou seja, ressaltar o aspecto de sua *surdez* no instante da captura, e, por desdobramento deste, o de sua “mudez” no instante da projeção (*i.e.* “cinema-mudo”). Ignorando, portanto, as tantas possibilidades de acompanhamento sonoros que se faziam possíveis nas salas de projeção e as tantas alusões no interior de sua trama a instâncias de sonoridade diegéticas.

Em outros contextos, acusar um silêncio não ocorre sem percebê-lo como grandeza valorativamente predominante, impositiva, dominante por sobre as qualidades constitutivas de outras. Uma ilustração disso é um recente emprego do termo encontrado no âmbito das ciências naturais, utilizado por geneticistas na apresentação de pesquisas centradas na função – e nas possibilidades de ação – de um empreendimento que, à nível genético, “[...] permite ao pesquisador ‘desligar’ genes específicos em qualquer organismo vivo [...]” (SUGIMOTO, 2017). Nesse contexto, o procedimento laboratorial apelidado pela comunidade científica de “RNAi” – ou “RNA interference” (Idem) –, toma o termo “silêncio” emprestado, ao estabelecer que as “[...] moléculas [são] capazes de *silenciar* especificamente genes de pragas que são introduzidas nas plantas [...] [pois] ao se alimentarem destas plantas, as pragas têm seus genes *silenciados* [...]” (Idem, grifos adicionados). Pode-se aí identificar um silêncio específico, sinônimo de *cancelamento* – onde um elemento (neuro)

¹⁶ “[...] *a film without any sound* [...]”. Segundo o verbete “Silent Film” do dicionário da Cambridge. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/silent-film>

¹⁷ *Luzes da Ribalta* (“*City Lights*”, 1927, de Charles Chaplin, ilustra bem este ponto. Realizado depois da feitura de “O Cantor de Jazz” (“*The Jazz Singer*”, 1927) – tido como o primeiro filme *falado* do cinema –, demonstra como a eleição por um filme de tradição “*Silent*” não era menos consciente de sua relação com o som, munindo-se ali de artifícios sonoros há muito disponíveis para preencher as lacunas constituintes de sua condição “*Silent*”. (THE GUARDIAN, 2013)

proporciona a interferência necessária para a inibição das ações promovidas por outro (□³).

Desse modo, os três exemplos trazidos acima – *i.e.* silêncio que se observa em lugares ou ambientes específicos (□¹), silêncio que se designa a partir de uma impossibilidade técnica específica (□²), silêncio que representa um ato de cancelamento (□³). Não apenas atualizam aqui, em um perspectiva cotidiana, aquilo que em uma perspectiva *natural* se discutiu sobre a constituição do silêncio, mas também aquilo que se discutiu acerca das variações que lhe aplicam as formas gramaticais verbo (□³), adjetivo (□²) e substantivo (□¹). Mas é preciso compreender que essas apresentações não podem existir isoladas umas das outras, como procuram evidenciar as ilustrações que seguem. Por exemplo, ao se observar a combinação entre aquele que se manifesta *substantivo* e aquele que se manifesta *verbal*, encontrado, hipoteticamente, quando um(a) enfermeiro(a), pedindo por *silêncio* no saguão de um hospital, promove também a *anulação* de todas as conversas e ruídos pré-existentes (□¹) + (□³). Ou quando o encontro possível entre aquele que se manifesta *adjetivo* e o que se manifesta *verbal*, se ilustra, por exemplo, na existência de armamentos bélicos projetados para a realização de *disparos silenciosos* – como é o caso da icônica pistola soviética “PSS”¹⁸. Nesse caso complexo, ele não se apresenta manifesto como *substantivo* porque o objeto que se tem em consideração não é, necessariamente, o silêncio e sim uma arma, *uma “silent gun”*, que manifesta em si o silêncio, manifesto como adjetivo (□²) desse diante deste específico emprego, ao justamente impor um *silenciar* (□³) – cancelando o barulho de seu disparo e o flamejar de sua operação explosiva – ao mesmo tempo que, pela mesma condição qualitativa, exhibe desde a pistola em questão a sua capacidade de *silenciar* (□²) + (□³).

Um outro exemplo de combinação que evidencia o mesmo princípio é o encontro entre aquele silêncio que se manifesta *adjetivo* e o que se manifesta *substantivo*, presente, por exemplo, no termo empregado por um bispo católico em um artigo teológico que faz referência ao período da *Quaresma* – *i.e.* parte relevante do ano

¹⁸ КАЛАШНИКОВ. ПСС Пистолет для бесшумной и беспламенной стрельбы. Оружие, Боеприпасы, Снаряжение 11/2006. Disponível em: http://www.kalashnikov.ru/medialibrary/d4e/008_013.pdf

litúrgico cristão. Nele, o silêncio aparece na designação “o silêncio da paz”¹⁹, evidenciando, por um lado, as atribuições do substantivo “paz”, e, por isso, manifestando-se a partir deste outro. Por outro lado, na condição de substantivo, o silêncio se estabelece em oposição a, por exemplo, um *silêncio da guerra* – adjetivado por sua subordinação às qualidades da paz. Qualificando, desse modo, a uma paz que se faz especificar, ao mesmo tempo que se evidencia *substantivo* pela própria atribuição de seu pertencimento (□²) + (□¹).

É, portanto, por meio de tais considerações que permite-se, para efeito do presente dispositivo de análise, demonstrar que as divisões entre ausência (□¹), alienação (□²) e anulação (□³) – impressa também, na distinção explorada acima: *verbo* (□³), *adjetivo* (□²) e *substantivo* (□¹) – não designam silêncios distintos, mas fragmentos observáveis de um mesmo e complexo objeto. E, por fazer-se apreendido apenas em função de um referencial externo a si mesmo, exhibe, portanto, características que se distinguem umas das outras apenas por adequarem-se a natureza específica de sua relação com os tantos referenciais. É nesse sentido que, tendo aqui estabelecido o que faz do silêncio uma unidade coerente, pode-se agora, em função de tal conceituação, dar início também ao exame dos modos como essa unidade demonstra, em contextos sociais relevantes, designar sentidos respectivos à medida que lhe atribuem valores discursivos.

3.2 SILÊNCIO COMO METÁFORA

É nesse sentido que se pode dizer que o silêncio, ao se constituir como objeto no discurso, parece funcionar também na condição de metáfora. Primeiramente porque é função da metáfora dar concretude a uma ideia abstrata, aumentando a intensidade de seu sentido (FIORIN, 2014, p. 34), e, secundamente, porque as metáforas “[...] podem ter a dimensão de uma palavra, de uma frase e de um texto [...]” (Idem, p. 35), constituindo, por simples ou por complexas materialidades, uma função importante no

¹⁹GISION, D. José. **O silêncio da paz**. CNBB. 2018. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/o-silencio-da-paz/>

jogo dos sentidos. Pois ao ser referenciada em um contexto *outro*, com o intuito de, por intermédio de sua alusão, promover nesse *outro* a compreensão de um fenômeno pertinente, a metáfora, por vias de uma induzida *rememoração* – devidamente *recontextualizada* –, se realiza justamente em virtude daquilo que, sobre um fenômeno *primeiro*, se faz pertinente na explicação de um *segundo*.

No caso específico do “silêncio”, entretanto, a possibilidade de sua instância metafórica pode até já haver sido inserida no interior dos mecanismos da língua, oficializada no léxico, por assim dizer – em línguas distintas, como vimos anteriormente –, e, nesse sentido, poderia também se argumentar que ela constituiria, já na palavra que a discrimina, aquilo que, nos parâmetros próprios das constituições das metáforas, se entenderia por “catacrese” – *i.e.* “[...] uma metáfora lexicalizada [...] [que] já pertence ao léxico da língua.” (FIORIN, 2014, p. 36). Ademais, faz-se particularmente relevante a consideração de que, a “[...] metáfora [se designa pela] substituição de uma palavra por outra quando há uma relação de similaridade entre o termo de partida (substituto) e o de chegada (substituente) [...]” (FIORIN, 2006, p. 118). Mas, entretanto, sendo ela um procedimento discursivo de constituição de sentidos, infere também “[...] uma outra possibilidade, criada pelo *contexto de leitura* de um termo [...]” (Idem, grifos adicionados), sempre que “[...] entre a possibilidade de leitura 1 e a 2 houver uma intersecção de traços semânticos [...]” (Idem) – um conduto possível (de sentido). Nesse âmbito, pode-se dizer que a metáfora é uma *concentração semântica* (Idem), que, no exercício mesmo de sua atuação, despreza uma série de traços e leva em conta apenas aqueles que sejam comuns a dois significantes que coexistem em uma dada contextualidade (Idem), tal como se havia aqui observado pelos modos (e fragmentos) atribuídos ao silêncio em ilustrações anteriores.

É nesse sentido, portanto, que se faz dizer que o silêncio cuja referência é o próprio ser humano – *i.e.* silêncio socialmente compreendido – constitui em si mesmo uma metáfora. Mas não sem instituir, por outro lado, um problema sem solução aparente, uma vez que, muito provavelmente, em termos de uma genealogia dos léxicos, não foi a ponderação sobre as ondas – disposta pela ciência Física –, por

exemplo, quem emprestou ao léxico cotidiano o substantivo “silêncio”, o mais provável é que o “silêncio”, já em vigor no jogo de sentidos, tenha se projetado nas *ondas* e nas *lacunas* em busca de equivalências. Por consequência, o objetivo do apontamento presente se dá no estabelecimento da noção de que o silêncio experimentado pelo homem já é, a despeito de sua constituinte literariedade ou metafóricidade, uma construção inescusavelmente social, *referencial*, e que, portanto, diz respeito aos *modos de ver* – e de sentir – dos sujeitos na história. E é por essa razão que se faz preciso compreender o “silêncio” como um objeto que se constitui na ordem do discurso (FOUCAULT, 1996), já que, como aqui se argumenta, a dificuldade fundacional de seu estatuto repousa no fato de que ele, “[...] o silêncio não *fala*, ele *significa* [...]” (ORLANDI, 2018, p. 102 – grifos adicionados). O silêncio é eloquente, portanto, não nas palavras, mas no jogo de sentidos que viabiliza a partir do objeto que inaugura através de constituintes ausências, alienações e apagamentos.

É isso que se quer dizer quando se postula ser “[...] inútil traduzir o silêncio em palavras [...]” (Idem), dada a impossibilidade de se compreender o silêncio *per se*, pois como explicitado a partir de seus fragmentos, “[...] é possível [apenas] compreender [seu] sentido [...]” (Idem), e, por intermédio dessa compreensão, apreender aspectos de “[...] sua regularidade, [...] [de] seu funcionamento [...]” (ORLANDI, 2015, p. 20), aquilo que lhe faz unidade, e os modos como ela se insere na ordem do discurso. Desse modo, para considerá-lo diante do jogo de sentidos, é preciso, primeiramente, comprometer-se a jamais opor “[...] o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto [...]” (ORLANDI, 2015, p. 20). Pois, no entendimento de que o silêncio não age “[...] como uma liberdade em ato, totalmente sem condicionantes [...] ou determinações históricas [...]” (Idem), repousa a razão pela qual o silêncio pertence a “[...] uma ordem do discurso, a uma *ordem do olhar* [...]” (GREGOLIN, 2011, p. 91 – grifos adicionados). Sendo assim, o silêncio classifica-se, por conseguinte, como objeto possível de análise (do discurso), logo, estando inserido no processo de *posta-em-cena* da própria linguagem, é dizer, *no próprio discurso*, através de “[...] sujeitos na sociedade e na História [...]” (GREGOLIN, 2011, p. 85).

3.2.1 Silêncio como Metáfora na Religião

Nesse sentido, a religião parece oferecer uma privilegiada demonstração dos modos como o silêncio assume, em contextos genuinamente sociais, valores e atributos complementares. Isto pode-se começar a observar pelas implicações da conhecida análise de Luiz Fiorin sobre o mito fundacional judaico-cristão²⁰ – *i.e.* o de que “[...] Deus cria o mundo *falando*. No início não havia nada. Depois há o caos [...]” (FIORIN, 2016, p. 10 – grifos adicionados). Aqui a própria condição (natural) do universo antes do inaugural “ato de fala” do criador (Idem) seria a manifestação de um *pleno* silêncio (de uma ausência), o silêncio de um espaço que existia ainda sem ser despertado por Deus. Todavia, de um modo ainda mais metafórico, o silêncio se faz aludir também em ilustrações como a que se encontra em “1 Reis 19”, que conta a história de como o profeta *Elias*, ao perceber que “[...] um grande e forte vento fendia os montes [...] [e que] *o Senhor não estava no vento*; [...] [viu] depois do vento um terremoto, *porém o Senhor não estava no terremoto*; e [viu] depois do terremoto um fogo, *porém o Senhor não estava [também] no fogo [...]*”²¹. Foi apenas “[...] depois do fogo [que lhe veio] *uma voz mansa e delicada [...]*” (Idem), reconhecida pelo profeta como a própria voz de Deus.

Nesse sentido, o silêncio bíblico parece designar, ao menos, duas bastante distintas relações com o silêncio, seja como aquilo que se apresenta em oposição a palavra de Deus ou como condição primeira para se poder ouvir (ou discernir) a voz de Deus. De um modo geral, este segundo silêncio se faz análogo ao de muitas práticas rotineiras de expressão ou manutenção de processos de espiritualidade, patrocinados por diferentes culturas do mundo. Mas que, por consequência das próprias recombinações “[...] [da] modernidade, [do] colonialismo, [e das] duas grandes guerras [...] foram colocadas em situação de extremo risco em vários cantos do mundo [...]” (AVELINE, 2011, p. 101). Visto que, diante das rupturas históricas supracitadas, “[...] a

²⁰ A este respeito, ver FIORIN, José Luiz, **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo, Contexto, São Paulo (2016), p. 09-13.

²¹ 1 Reis, capítulo 19, versos 11-13. Disponível em: <https://bibliajfa.com.br/aa/1reis/19#!/aa/1reis/19> – grifos adicionados.

prática do silêncio [acabou por tornar-se] difícil de ser mantida em qualquer canto do mundo globalizado [...]” (Idem, p. 102).

Nesse sentido, o Budismo desponta como um exemplo emblemático. Já que o fenômeno da modernidade e de seu lado “silencioso”, o *colonialismo*, “[...] exigiu dos budistas asiáticos e ocidentais uma organização especial para preservar sua prática gnóstica e sua própria tradição religiosa [...]” (Idem). Assim, sendo necessário que adaptassem aos contextos cada vez mais urbanos, de um mundo cada vez mais moderno, sua busca sagrada pelo silêncio, o *caminho da* “[...] *renúncia contemplativa do mundo* [...]” (Idem – grifos adicionados). É nesse âmbito, portanto, que a meditação se demonstra como a prática (budista) que permite “[...] ao estudante [experimentar] pequenos intervalos de silêncio [...]” (FRANCO, 2012, p. 25) por intermédio de um compromisso cotidiano, progressivo, de superação e determinação, que, se seguido com exatidão, lhe permitirá um dia experimentar um “[...] silêncio pleno, o vazio perfeito [...]” (Idem, p. 22) e conhecer, assim, um silêncio “[...] que *nadifica o nada* [...] a [mais] completa abnegação [...]” (Idem).

Por essa específica compreensão, o silêncio se concebe como em “[...] um céu nublado [...] [onde] nuvens (pensamentos) [...] ficam passando sem parar [...]” (Idem), até que, por intermédio do esforço do praticante, “[...] eventualmente atravessará um raio de sol (o silêncio) por sobre as nuvens [...]” (Idem) e o praticante perceberá que “[...] cada vez mais esse céu vai se tornando limpo até [...] [estar] *em absoluto e perfeito silêncio*, [...] completamente sem nuvens e a luz [preencher] totalmente o seu ser [...]” (Idem – grifos adicionados) de um modo tal que lhe seja possível, inclusive, [...] [carregar] consigo esse céu, não importando o que esteja fazendo [...]” (Idem, p. 26). Um silêncio compreendido, portanto, como algo que se aloja no *interior do praticante* e que se faz sustentar a despeito dos estímulos e distrações do mundo moderno.

Por uma outra via, entretanto, o silêncio da religião pode também se empregar para além dos sentidos acima consideradas, ao assumir-se “[...] substância [...] sobre a qual e a partir da qual a energia se instala, circunda, tanto a nível do indivíduo, como a nível de grupo [...]” (SILVEIRA, 2004, p. 67). Sendo assim, um silêncio que se faz

revelar ao assumir uma faceta “[...] que modela formas de convivência com o humano [...]” (Idem) e que, nesse processo, “[...] se institui também como [...] preservação de elementos da cultura e como forma de construir educação [...]” (Idem), *resistindo com o silêncio os efeitos do silenciamento* (□³). Um silêncio, portanto, que educa; empregado, com maior destaque, na religião Candomblé. E é importante ressaltar que alí, “[...] mesmo quando a comunicação é consentida, fala-se pouco [...]” (SODRÉ; LIMA apud SILVEIRA, 2004, p. 68), porque há em seu exercício uma constante “[...] disposição ao reconhecimento de que a linguagem [também] mora no silêncio [...]” (Idem). Em outras palavras, na prática do Candomblé, “[...] uma das faces que o silêncio revela é a de ser, na base da comunidade, o fio condutor das ações, o eixo sob o qual cada indivíduo constrói as singularidades de sua experiência [...]” (Idem, p. 69), de modo tal que “[...] o silêncio [...] tem configuração especial para o povo-de-santo, está na origem do seu patrimônio cultural, [e] é um dos princípios-chave da sua cosmovisão [...]” (Idem, p. 68).

Em exemplos como os de acima, o silêncio parece assumir um sentido maior de resistência aos avanços da urbanização, seja a partir da experiência radicalizada de uma percepção meditativa, de um (singular) indivíduo – como parece ser o caso na meditação budista –, seja na relação experimentada, ao mesmo tempo, por todo um grupo – como parece ser o aprendizado no Candomblé²². A busca cotidiana por um silêncio em que faça ouvir a *voz mansa de Deus* parece ser um desafio crescente. Reforça-se, assim, a noção do silêncio como instância de suspensão, *espaço do sagrado*, seja pela anulação dos estímulos sensoriais do entorno ou pelo desenvolvimento – singular ou coletivo – da capacidade humana gerar suspensão aos efeitos exteriores hostis. Dessa forma, provando que o silêncio na religião tampouco designa um único sentido, e que, tampouco, se faz preencher, *stricto sensu*, pelas ideias de *ausência*, *alienação* e *anulação*, ao designar-lhe, de uma só vez, uma mais

²² Nesse sentido, a pesquisadora brasileira Maria Ilda Jovita Silveira relata a seguinte memória: “[...] Vivi a experiência de passar alguns dias no terreiro e silenciar nas doze horas que se faz em homenagem a Oxalá. Horas de sentimento do silêncio. Isso me fez perceber a sua importância enquanto símbolo para a comunidade e ratificou em mim a desconfiança de que ele perpassava outros campos, emanava de um referencial mítico, mas o atravessava e atingia modos de comportamentos, forma de encarar a vida, edificava estratégias de resistência, construía saber [...]” (SILVEIRA, 2004, p. 42)

complexa positivação, como, por exemplo, *formas de resistência – i.e. “raios de sol” que logram êxito por sobre a insistência das chuvas.*

Por conseguinte, pelo exame das ilustrações acima, percebe-se que o silêncio, como dito anteriormente, também não se concebe na religião sem que se faça identificar, pelas diferentes perspectivas elencadas, as mesmas características de sua constituição que outrora se evidenciaram por outros meios – *i.e.* ausência (de estímulos externos, por exemplo), apagamento (dos efeitos dos estímulos externos, por exemplo) e alienação (dos sentidos para com os estímulos externos, por exemplo) –, obviamente adaptados às complexidades de tais referenciais. E é por essa razão que se diz aqui que o silêncio não pode ser equivalente ao sentido de sua metaforização, pois do contrário se ignoraria que na religião, por exemplo, falar de silêncio no Candomblé não é o mesmo que falar silêncio no Budismo, ainda que se trate de um mesmo objeto do discurso (imbuído de funções referenciais tão variadas quanto podem ser as próprias referências).

3.2.2 Silêncio como Metáfora para a Alienação Social

Nas *ciências sociais*, por exemplo, o reconhecimento das distintas formas de poder atuantes na sociedade capitalista contemporânea às transformações que aqui se discutem, denunciam o cerceamento de liberdades humanas fundamentais. Essas são patrocinadas por práticas e políticas que – como no visto no caso da Censura – contribuem para a configuração (e para a perpetuação) de processos variados de *negação da fala* e privação do pleno exercício da cidadania. Nos nervos destas demandas está o silêncio, por vias de uma referenciação que o apresenta como sinônimo aos processos históricos e sociais de exclusão, e, portanto, um *silenciamento*. Tal inferência demarca, em maior ou menor medida, aspectos de uma relação dialética constituída com base nos códigos e normas referenciais de uma dada sociedade, a ditar, por assim dizer, quais grupos estariam “dentro” ou “fora” da tutela do Estado, das normativas jurídicas, do acesso aos bens de consumo, à educação, etc., distinguindo,

neste contexto, o “subalterno” do “soberano”, o “assistido” do “desassistido”, o “clandestino” do “legalizado”, etc.

Processos que relegam ao silêncio, portanto, a função de *não espaço* (o espaço da ausência) por onde o silêncio se acusa como metáfora no processo de exclusão, pautando, em resposta, às *demandas por pertencimento*. Paulo Freire, por exemplo, ilustra bem esse ponto, ao empregar o *silêncio* na (crítica) reprimenda endereçada a sua geração, intitulada “a Cultura do silêncio”²³. Nos caminhos de tal formulação, este emprego significou uma evidente denúncia ao processo inercial de exclusão institucionalizada – *herança colonial* – sustentando a impossibilidade de um campesino de seu tempo se inserir nos processos de educação formal, por exemplo, e de assim atravessar os umbrais sociais da marginalidade. Num sentido mais amplo, é essa também a tônica essencial de clamores como os enunciados por distintos movimentos sociais – das *Madres de la Plaza de Mayo*²⁴ ao *M.A.B.*²⁵ (Movimento dos Atingidos Por Barragens), do *International Peoples’ Tribunal of Conscience In Support of the Vietnamese Victims of Agent Orange*²⁶ ao *Aty Guassu*²⁷ –, *i.e.* a justa demanda por *uma voz que se faça ouvir*. E, nesse sentido, também uma demanda pelo fim do silêncio, já que a luta pela *justa inclusão* tende também a reduzir o silêncio à compreensão de um vetor impositivo, executor de um processo forçoso de *alienação* e de restrição de plenos pertencimentos, instrumento, portanto, da segregação – e por vezes até sinônimo desta.

Nesse sentido, um exercício similar se faz demonstrar nos escritos de Michel Foucault, componentes de sua “História da Loucura” (1961). Uma vez que executa ali, em maior ou menor medida, o que se pode compreender como uma “[...] arqueologia do

²³ A este respeito, ver: “FREIRE: consciência e libertação (a pedagogia perigosa)”, (RUBIO, 1997).

²⁴ A este respeito, acessar <http://madres.org/>

²⁵ A este respeito, acessar <https://www.mabnacional.org.br>

²⁶ “[...] *In one of its most serious omissions, the series gives short shrift to the destruction wreaked by the U.S. military’s spraying of deadly chemical herbicides containing the poison dioxin over much of Vietnam, the most common of which was Agent Orange. This is one of the most tragic legacies of the war. Yet, aside from a few brief mentions, the victims of Agent Orange/dioxin, both Vietnamese and American, are not portrayed in the series. More importantly, the ongoing harm created by this chemical warfare program is never mentioned [...]*” (COHN; MOORE, 2017, p. 01)

²⁷ Ver <https://cimi.org.br/2008/07/27614/> e <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/noticia/12183>

silêncio [a] que se submete a loucura [...]” (CALOMENI, 2010, p. 01) no mundo ocidental, ao longo dos últimos séculos. Considerando o silêncio como designando ali a explicitação de um silenciamento, por vias de “[...] um exame da gradual dominação da loucura pela razão [...]” (Idem). Dessa forma, o silêncio estaria tanto nas “[...] condições históricas que favorecem o surgimento da Psiquiatria como discurso científico [...]” (Idem), quanto, por inferência dessas, na própria loucura, espécie de *exílio* psíquico dos sentidos. Um silêncio que se se observa a partir da histórica “[...] instituição do louco como doente mental e [da] constituição do asilo como *lugar* de tratamento no limiar do século XIX” [...] (Idem – grifos adicionados).

Essas são perspectivas que posicionam o silêncio em coordenadas específicas, por intermédio dos diferentes empregos do termo, restringindo o silêncio a aquilo que se manifesta tanto em função da violência de um *silenciamento* quanto na resistência de um *falar desde afora* – como uma *voz que clama no deserto*²⁸. Posicionado, portanto, no exterior das normas e referências hegemônicas de uma dada sociedade, em um dado momento histórico, produtor de ausências, alienações e anulações no em contextos jurídicos, econômicos, etc. Mas de modo que tais atribuições tampouco se apresentem de um modo estanque, uma vez que compreender que o silêncio se emprega aqui como sinônimo a um processo real de marginalização diante de códigos e normas que se estruturam em sua função – leis, poderes, etc. –, não necessariamente implica dizer, a partir das ciências sociais, que se seja possível relegar ao silêncio um lugar apartado, segregado do núcleo mesmo que o exclui.

Pois, partindo de perspectivas sociológicas outras, como, por exemplo, as que se filiam à tradição dos estudos marxistas, seria justamente “[...] na igualdade formal dos Estados que [se] opera a sua desigualdade concreta [...]” (MASCARO, 2013, p. 110), uma vez que a própria existência dos códigos e das normas pertinentes ao Capitalismo – em suas múltiplas formas, aplicações e dispositivos (dentre as quais a constituição dos Estados e as normativas jurídicas) – retroalimentam, necessariamente, a *não*

²⁸ O termo “uma voz que clama no deserto” faz menção ao trecho bíblico: “[...] voz do que clama no deserto: preparai o caminho do Senhor, Endireitai as suas veredas; assim apareceu João, o Batista, no deserto, pregando [...]” Disponível em: <https://bibliajfa.com.br/portuguese/marcos/1#!/portuguese/marcos/1>

inclusão dos marginalizados, e, neste sentido também, o próprio *silenciamento*. De tal sorte que não haveria sequer um “estar fora” possível, uma vez que, por intermédio desta análise crítica das formas constituintes do capitalismo, o próprio código/norma ao qual, eventualmente, se deseja expandir para abarcar ou acolher os *deixados de fora*, já seria, em seu cerne – e, portanto, irremediavelmente – um código/norma cujo propósito primeiro é a própria manutenção da marginalização²⁹.

De modo que, por vieses de leitura semelhantes, não haveria nada mais *interior* aos códigos e normas do sistema normativo vigente do que este próprio silêncio que, por efeito da ideologia, se faz perceber como se estivesse fora dele. É por isso que se diz que “[...] o silêncio [só] é instituído como discurso, à medida em que ele [...] é regulado, nas relações entre os indivíduos, por regras próprias e estratégias discursivas bem definidas [...]” (SILVEIRA, 2004, p. 67). Pois, um mesmo objeto ao ser empregado em contextos distintos, privilegia majoritariamente aqueles aspectos seus que, porventura se fazem pertinentes ao referencial. E é por essa razão que a consideração de distintos referenciais – tal como descortinadas aqui – auxilia na compreensão do caráter da própria unidade que, pelas molduras constituintes das referências, se faz referenciar.

3.2.3 Silêncio como Metáfora na Arte

É nesse sentido, portanto, que, em função dos avanços anteriores, faz-se considerar o silêncio (social) cujo referencial é a Arte. Pois, de um modo ainda particular, é ela quem assume um papel importante junto ao cerne dessa discussão sobre o silêncio, uma vez que, à seu modo, exercita a faculdade distinta de não apenas falar *sobre* ele, mas de também – e principalmente – atrever-se a falar *através dele*. Por

²⁹ Considere a citação do jurista brasileiro, Alysso Mascaro – encontrada em seu livro *Estado e Forma Política* – acerca desse falso jogo de opostos (igualdade/desigualdade) na estrutura dos códigos e normas do capitalismo: “Do mesmo modo que a exploração do capital passa pelo Estado singularmente, para sustentar, na sua objetivação de relações materiais, uma sociabilidade de divisão e antagonismo, passa também pelos Estados em seu conjunto, para sustentar e promover a mesma cisão social e, além dela, uma efetiva distinção de poder entre tais unidades políticas no concerto de sua pluralidade [...]” (MASCARO, 2013, p. 109)

consequente, é por essa razão que, à partir desse ponto, o presente esforço analítico se permite transcender sua preocupação inaugural – *i.e.* a de compreender, em linhas gerais, o que faz do silêncio *silêncio*, através da estratégia de observá-lo tal como contido em ilustrações fragmentárias de seu todo, patrocinadas por diferentes referenciais. De modo que, munido agora de um entendimento adequado de sua constituição, busca-se compreender *como o silêncio, ao ser inserido na Arte, possibilita a circulação de sentidos*. Tendo em vista o intuito último de, em um capítulo posterior, observar, em materializações artísticas específicas, como os sentidos se formam e significam por seu intermédio. Desse modo, para que estas aspirações se viabilizem, aqui é preciso, em primeiro lugar, refletir acerca dos modos como a Arte, na condição de dispositivo, concatena sentidos históricos ao estabelecer seus *modos de ver*. Isso do mesmo modo que, em um momento anterior, ao optar observar o silêncio através da análise de pertinentes adequações, viabilizou-se também a compreensão de seu caráter unitário, preliminar.

Nesse sentido, à exemplo mesmo dos contextos considerados acima, pode-se começar dizendo que o silêncio parece operar atribuições que, por vezes, se constituem por *metáforas*, em especial quando, sem a obrigatoriedade de sua própria literalidade, constrói – como no caso de um *silenciamento genético* – uma espécie de tradução (ou aproximação retórica) de sua experimentação cotidiana. Um silêncio que, de todo modo, demanda aqui uma compreensão aclarada dos aspectos constitutivos da própria Arte para nitidificar seus sentidos. Nesse sentido, resgatar a lembrança de que, a antes da modernidade, a Arte se fazia realizar, majoritariamente, por vias “[...] de uma teoria do ideal artístico [...]” (ABRAMS, 2010, p. 58) orientada por Aristóteles, ou de *uma teoria do ideal artístico* orientada por Platão (Idem). Nessa primeira, sustentando a ideia da arte como uma espécie de *imitação da natureza*, se fazia dizer “[...] que os modelos e formas de imitação artística são selecionados ou abstraídos *dos objetos de percepção sensorial* [...]” (Idem – grifos adicionados). Enquanto a segunda, transcendendo a ideia de mimesis (reprodução) especificava que os objetos da arte “[...] são talvez acessíveis pela via do mundo dos sentidos, mas são fundamentalmente,

transempíricos, mantendo uma existência independente em seu próprio *espaço ideal* e disponível apenas *ao olhar da mente* [...]” (Idem – grifos adicionados).

Por essa primeira via, já no ato de imitar, “[...] o artista separa alguma forma da matéria à qual ela está unida na natureza [...] não [...] a forma ‘substancial’, mas alguma forma perceptível pelas sensações [...]” (MCKEON apud ABRAMS, 2010, p. 59) e, depois “[...] junta-a novamente à matéria da arte que ele cria [...]” (Idem). Isso porque a importância da imitação pode ser expressa no fato de que o público “[...] não se sentirá satisfeito até que seja lembrado do que ele próprio já viu [...]” (JOHNSON apud ABRAMS, 2010, p. 62). Esse *já-visto*, entretanto, poderia designar “[...] de forma mais ampla, [...] não apenas as pessoas e as coisas do mundo como um todo, mas também sentimentos e pensamentos [...]” (ABRAMS, 2010, p. 62), ou seja, “[...] objetos materiais ou animados, externos ou internos” (WARTON apud ABRAMS, 2010, p. 62) com os quais os seres humanos tenham tido acesso ou possam compreender em função um acesso aproximativo.

Pela segunda via, acreditava-se que as artes “[...] não oferecem qualquer reprodução nua de coisa vista [...]” (PLOTINO apud ABRAMS, 2010, p. 66), uma vez que se considerava que “[...] as artes são receptáculos de beleza e acrescentam beleza onde ela falta na natureza [...]” (Idem). Sendo essa, uma abordagem que a elevaria “[...] a um patamar de eminência sobre todas as buscas humanas [...] [uma vez que] o artista, sendo um artífice, tornou-se (em uma nova e significativa metáfora estética) um criador [...]” (ABRAMS, 2010, p. 66). Essa é uma perspectiva, portanto, avessa ao empiricismo (Idem, p. 69), pela qual “[...] a imitação [se faria] o meio e não o fim da arte; ela é empregada pelo [artista] como linguagem por meio da qual suas ideias são apresentadas à mente do espectador [...]” (REYNOLDS apud ABRAMS, 2010, p. 70). Entretanto, quer sejam elas defensoras de que “[...] ideias [...] [são] réplicas de arquétipos transcendentais [ou] [...] definidas como abstração de elementos análogos de uma classe de itens sensíveis [...]” (ABRAMS, 2010, p. 70), seja em Platão ou Aristóteles, elas ainda mantinham, em um momento da história, uma base teórica relacional a natureza do universo exterior, cotidiano. É, contudo, através de uma teoria

considerada *romântica* que “[...] em vez da imitação [se] favorec[eu], claramente, ênfases e critérios muito distintos [...]” (ABRAMS, 2010, p. 71), critérios cuja [...] direção aponta para o [próprio] artista [...]” (Idem), e cujo “[...] foco de atenção [se encontra] na relação dos elementos da obra com seu estado mental [...]” (Idem), com as constituições internas dos fluxos mentais, emocionais e perceptivos do próprio artista. Uma teoria, portanto, “[...] sublinhada pelo termo ‘espontâneo’ [...]” (Idem), em oposição a ideia de esforço imitativo – seja ele original ou derivativo.

Nesse estágio do desenvolvimento da modernidade, críticos, artistas e historiadores lançaram mão de expressões como “transbordamento”, “expressão”, etc., para dar conta da explicação da feitura da arte por vias desta perspectiva teórica. Em um processo que, historicamente, coincidiu com a popularização da doutrina filosófica de Immanuel Kant, dizendo “[...] que a mente impõe as formas de tempo, espaço e as categorias acerca do ‘múltiplo sensível’ [...]” (Idem, p. 87)³⁰, como se fez observar aqui, no capítulo segundo, ao se dizer que modernidade inaugura distintas experimentações do tempo e do espaço e, portanto, propicia sujeitos históricos distintos. Por essa razão, o que se faz enfatizar através desta descrição é que “[...] em qualquer período, a[s] teoria[s] da mente e a[s] teoria[s] da arte tendem a se correlacionar integralmente [...]” (Idem, p. 103), assim prestando testemunho umas das outras – e influenciando-se mutuamente –, pois, à exemplo mesmo da atual ilustração, “[...] ao [se] defender a ideia de uma mente projetiva e criativa e, portanto, uma teoria expressiva e criativa da arte, [esses] críticos [...] reverteram a orientação básica de toda a filosofia estética [...]” (Idem) anterior, para uma característica típica *dos modos de ver* de seu tempo. Tempo que se revela na arte denunciativo do que é histórico e não como característica universal – *atemporal* –, observado aqui a partir dos referenciais explicitados no capítulo dois da presente pesquisa, ao se apresentar as condições de produção efetivas do dispositivo de análise.

³⁰ Abrams argumenta, aqui, que, à despeito de Kant, os ingleses Wordsworth e Coleridge “[...] não empregam as fórmulas abstratas de Kant [...] [mas] revertem-nas a metáforas da mente que, na sua maioria, haviam caído em desuso no século XVIII, mas haviam anteriormente sido comuns entre filósofos do século XVII [...]” como o próprio Plotino, anteriormente citado, dando a entender que os poetas ingleses, sem a mediação de Kant, já haviam desenvolvido categorias semelhantes, anos antes desse.

Mas assim como foi dito (no capítulo segundo da presente análise) que a modernidade não se desenvolve sem o colonialismo – que a precede e patrocina –, teorias artísticas, a exemplo da teoria *romântica*, não se desenvolveram sem relacionarem elementos estruturantes daquelas teorias que lhes prepararam o caminho, o que implica em dizer que já nas teorias de imitação, “[...] [figuravam-se] diversos elementos que podem ser detectados como componentes centrais da teoria romântica [...]” (Idem, p. 106) e vice-versa. Pois não são apenas as *formas* que determinam a relação da Arte com a história, mas suas *formas-conteúdo*, que, desde seu cerne, se inserem também *no discurso*. É nesse sentido, portanto, que, através da Arte – herdeira, em termos gerais, dos fluxos e das rupturas pertinentes à expansão das urbes e das indústrias –, se pode inferir também que [...] a posição vital do homem contemporâneo [...] produziu um novo sistema imaginativo (e, de um modo geral, um novo aspecto da [arte]³¹) [...]”³² (BOUSOÑO, 1962, p. 110), o que implica em dizer, que propiciou, por tal intermédio, a ascensão de novos *modos de ver*.

Fato que, no capítulo segundo da presente análise, se faz ilustrar através da exposição de movimentos e tendências no escopo da Arte – entre meados do século XIX e meados do século XX –, tal como consideradas na constituição da delimitação das condições de produção do presente dispositivo analítico. Pois, justamente ao romper “[...] com toda uma era que começa [...] com Descartes e que se desenha [...] até antes do Renascimento [...]”³³ (Idem) – mais precisamente, “[...] do século XVI até o século XIX [...]”, a Arte desse período propicia *novas ordens* do discurso, novos *modos de ver*. Modos por onde o silêncio assume funções e protagonismos históricos no interior daquilo que, pelo dispositivo da Arte, se pode dizer. Assim, permitindo

³¹ É importante ter em mente que Bousoño propõe sua análise refletindo sobre o fenômeno da poesia. Todavia, por acreditar-se aqui que o fenômeno poético não se restringe a superfície do poema (a esse respeito, ver “o Conceito de poesia” (1985), de Pedro Lyra, onde distingue a unidade específica do “poema”, literário, portanto, do fenômeno mais amplo da poesia, *não disciplinar*), fez-se substituir aqui o termo ‘poesia’ pelo termo ‘arte’, de um mais abrangente, para evitar restringir o sentido presente do texto a uma não acurada restrição.

³² “[...] *La nueva posición vital del hombre contemporáneo – espués la que ha producido el nuevo sistema imaginativo (y, en general, el nuevo aspecto de la poesía) [...]*”

³³ “[...] *rompe con toda una era que comienza acusadamente en Descartes y se dibuja más débilmente desde antes del Renacimiento [...]*”

também novos modos – modos modernos – de se atualizar as discussões de momentos anteriores da história, como, por exemplo, a questão da representação.

Isso porque dessa Arte permitiu-se a construção de uma “[...] *nova imagem* [...]”³⁴ (Idem), *um modo de ver* particular, em um momento paralelo a aquele em que “[...] o romantismo começa a se esfacelar [...]”³⁵ (Idem, grifos adicionados). E, nesse sentido, atesta para “[...] a transcendental importância da [arte] contemporânea para a história da [arte] [...]”³⁶ (Idem), não somente como ruptura, mas também como continuidade e a consequente proeminência de sua valoração *em si mesma* (BOUSOÑO, 1962, p. 110), como fonte de valor histórico, cultural, sensorial e intelectual, e de inauguração de perspectivas. Isso visto que, no processo de desenvolvimento histórico do dispositivo da Arte, “[...] não é a mesma coisa *seguir* (ainda que com a [própria] originalidade) os *caminhos tradicionais* que ter que *traçar os mesmos caminhos* [...]”³⁷. É nesse sentido que essa Arte, sendo também uma superação das formas anteriores *de ver*, precisou, argumentavelmente, se esforçar ainda mais na criação deste *olhar* respectivo, pois, em resumo, “[...] a quantidade de *impulso criativo* que o [artista] contemporâneo precisou operar é necessariamente maior [...]”³⁸ que outrora.

Mas afinal, no que consistiria essa *nova imagem*? O que, portanto, diferencia a Arte que se produz em concomitância ao avanço do projeto moderno daquelas que se maturaram em outros momentos da história? Em outras palavras, no que consiste, de fato, essa Arte que, em muitos sentidos, se apresenta *tão rápida quanto os automóveis* e *tão alta quanto as antenas*? Uma resposta relevante é afirmar, como fizera Susan Sontag, que esta particularidade se resume ao fato de “[...] a arte de nosso tempo [ser] ruidosa [e] com apelos ao silêncio [...]” (SONTAG, 2015, p. 06). Nesse sentido, portanto, que esta investigação, visando entender o silêncio, pode, pelo mesmo modo,

³⁴ “[...] *la nueva imagen* [...] no rompe sólo con una escuela precedente [...]”

³⁵ “[...] *el romanticismo empieza ya a resquebrajarse* [...]”

³⁶ “[...] *De ahí se deduce la transcendental importancia de la poesía contemporánea para la historia de la poesía, y también, como consecuencia; la eminencia de su valor estricto* [...]”

³⁷ “[...] *Pues no es lo mismo seguir (aunque con su originalidad) caminos tradicionales que tener que trazar los caminos mismos* [...]”

³⁸ “[...] *la cantidad de empuje creador que el poeta contemporáneo ha precisado poner en actividad es necesariamente mayor* [...]”

também auxiliar na compreensão dessa *Arte* – à medida que ela se faça constituir por ele. É, portanto, para além das ilustrações trazidas anteriormente, que o papel do dispositivo da *Arte* deve ser destacado aqui em acrescida importância junto ao escopo possível das explicitações das formas as quais o silêncio, uma vez identificado, faz-se capaz de significar – *i.e.* “de produzir sentidos”. De modo que, atualizando junto ao dispositivo da *Arte* as considerações sobre o silêncio, se aclarem também os processos pelos quais o silêncio, através da *Arte*, se faz identificar ao produzir sentidos.

É nesse sentido, que o artista Marcel Duchamp, testemunhando um século novo, pleno em efervescências modernistas, acusa os efeitos de um silêncio particular, outrora invisibilizado, e que se fazem agora importar – sobretudo para a presente apresentação –, relegado ali aos processos inerentes ao fazer artístico num sentido mais amplo. Pois, como desdobramento de uma consideração que se origina dos avanços científicos instituídos pela recém descoberta *psicanálise*, faz-se notar que, “[...] durante o ato criativo, o artista passa *da intenção à realização*, através de uma série de ações em cadeia que são totalmente subjetivas [...]” (DUCHAMP, 1975, p. 34 – grifos adicionados). E, a partir disto, conclui que “[...] a luta para realizar a sua obra leva o artista a passar por uma longa série de esforços, dores, satisfações, recusas e decisões, que não podem nem devem ser totalmente conscientes, pelo menos do ponto de vista estético [...]” (Idem). Por conseguinte, “[...] o resultado desta luta [seria] a diferença entre a intenção e a realização, diferença da qual o artista nem sempre é consciente [...]” (Idem). Em consequência, isto condicionaria também toda criação artística, para além das intenções primeiras de seu autor, à uma *ausência*, ou seja, à um silêncio específico, que, representado ali por “[...] um corte, uma parte que falta no seu processo criativo, [representaria também] a impossibilidade do artista enxergar completamente a sua intenção [...]” (Idem). E de, portanto, não ter, à ele próprio, revelado o pleno teor de sua composição, uma vez que *um silêncio*, “um corte”, lhe seria presente em todo esforço. E que, por fim, “[...] esta diferença entre o projeto inicial e a realização final [constituiriam] o próprio coeficiente da arte [...]” (Idem), sua *materialidade* final.

Um silêncio, portanto, fundacional, condicionante do próprio ato originário da Arte. Um silêncio que, a despeito de fazer-se ilustrar nas *ordens do olhar* característicos da função Arte, faz referência, primeiro, aos processos inconscientes do próprio (indivíduo) artista. É nesse sentido que se diz que os objetos artísticos [...] [possuem] uma força ou um poder de fascínio [...]” (GELL, 1998, p. 163) uma vez que, convencionalmente, os “[...] consideramos [...] como indicadores do que as pessoas que o fabricaram e utilizaram tinham em mente [...]” (Idem). Pois é sabido que “[...] as obras de arte nos fazem imaginar as diferentes intenções ligadas às suas produções e nos obrigam a representá-las com intenções próprias [...]” (Idem, p. 148), estimulando também em seu *público* o preenchimento de um vazio, uma ausência de sentido que se supre através dele – engendrando os sentidos plurais de um silêncio.

Uma ilustração deveras emblemática desse processo é dada pelo compositor estadunidense, John Cage, em sua icônica composição “4’33” (1952)³⁹, onde subverte as convenções que constituem inteligíveis a tradição da chamada música erudita no ocidente, na proposição mesma de uma peça musical, para todos os efeitos, *erudita*, escrita em partitura para *piano solo*, sem que, contudo, se fizesse compor por arranjos, notas ou qualquer tipo de instrumentação sonora, caracterizando-se, assim, por uma composição – em partitura – cujo conteúdo se resume a uma mera passagem de tempo (*4 minutos, trinta e três segundos*). Um silêncio, portanto; que em “4’33” não somente se constitui objeto artístico partindo desse fracionado silêncio *duchampiano*, mas que, de modo deveras icônico, se constitui também e principalmente um silêncio que, como apontado por Susan Sontag, ainda que, em uma peça sinfônica, se componha de um *vazio* de notas musicais, “[...] não se compõe necessariamente por um vazio [porque] olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é [...] ver algo [mesmo que apenas] os fantasmas de suas próprias expectativas [...]” (SONTAG, 2015, p. 16).

³⁹ A este respeito, acessar “Percurso erra ao explicar 4’33”, disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,percurso-erra-ao-explicar-433-imp-561351>

Em uma ilustração similar, Yves Klein, importante artista francês, introduz o que intitula ser um “Monotone-Silence”⁴⁰(1960), peça musical composta para orquestra sinfônica, onde assegura a introdução de um silêncio musical, de operabilidade semelhante ao funcionamento do *negativo* da fotografia, ou melhor, um silêncio que se faz designar apenas em relação a um *positivo* contraste. E, por isso, opera sentidos também no âmbito da memória – um estimulante convite ofertado a plateia, no sentido de esta assumir, no interior de “Monotone-Silence”, um papel distinto do que habitualmente lhe é designado⁴¹ no exercício da contemplação artística. Um silêncio, portanto, que, pela referência primeira de um som que se sustêm à exaustão no percurso inaugural da obra, irrompe *subitamente*, e pouco a pouco preenche, na vera consolidação de uma ausência (a do som), a lembrança sonora do barulho que lhe antecede. Em “Monotone-Silence”, portanto, vê-se aí um silêncio que se transborda com a referência compartilhada do mesmo som que o introduz, um silêncio não mais de um lugar sem som (como um limbo), mas da *memória* do som na iminência mesmo de sua dissolução.

De um modo distinto de John Cage, portanto, Yves Klein erige sua peça na proposição de um conflito entre dois elementos opostos, igualmente *interiores* ao constructo artístico. E parte de uma nota musical para tingir o silêncio de impressões sonoras com os elementos acústicos que o antecedem, ao mesmo tempo em que, de modo inversamente proporcional, constrói um silêncio que, por sua plenitude, *engolfa* (apaga) a reverberação sonora sustida pela intermitência da nota inaugural. Pois [...] para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio, é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas [...]” (SONTAG, 2015, p. 16). Ademais, a ilustração de Yves Klein do silêncio, atíça, no campo dos sentidos, uma ponderação ao caráter finito da *reminiscência* – mostrando, por essa leitura, um silêncio que *esquece*.

⁴⁰ A este respeito, acessar “The Monotone Symphony”, disponível em: <http://www.artep.net/kam/symphony.html>

⁴¹ A este respeito, acessar “A Sound, Then Silence (Try Not to Breathe)”, disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/09/18/arts/music/yves-kleins-monotone-silence-symphony-comes-to-manhattan.html>

Um esquecimento que se faz presente também na obra de Robert Rauschenberg intitulada “Erased de Kooning Drawing” (1953)⁴², trazido à tona em virtude de um *constructo* artístico que se efetiva a partir do ação de apagamento de um desenho de autoria de um também prestigiado colega de profissão, *Willem Kooning*. Um *apagamento* literal, portanto, que pondera também, a seu modo, os limites da reminiscência e da preservação. Um silêncio que constitui, no contexto da obra, um legítimo ato de *criação* artística – por vias de uma *destruição* artística. Um silêncio que se alude na experimentação do apagamento de uma obra anterior.

Nesse contexto, vê-se surgir, por exemplo, as “*Institutional critique*” (crítica institucional), que se orientam, em relação às tantas possibilidades da *Arte*, em torno de “[...] prática[s] artística que [reflitam] criticamente sobre sua própria emolduração e apresentação em galerias e museus, além do próprio conceito de arte e sua função social”⁴³. Ação que, desde o nome, concebe a *Arte* como instituição. Nesse sentido, não é por acaso que o silêncio tão facilmente se apresente em contextos de crítica à instituição da arte – trazido no *interior* de distintas materialidades no intuito mesmo de erodir aspectos *exteriores* a elas. Pois dentre os aspectos predominantes de sua formação de sentidos, perdura o fato de o silêncio se constituir também a partir de uma *interrupção*⁴⁴, proposital (como na meditação) ou acidental (como nos termos de Duchamp), do fluxo *naturalizado* de códigos, normas e posturas que, em uma dada situação, se fazem predominantes. Dessa forma, sendo um silêncio que patrocina “[...] [um] espaço de recuo significante [...]” (Idem, p. 24), posicionado à *margem* dos códigos – *i.e.* à margem das palavras e, pela presente extensão, também das instituições, das leis, etc.

É por essa razão que observar o silêncio na *Arte* se faz possível mediante os mesmos “[...] métodos de observação [destinados a]os discursos [...]” (ORLANDI, 2018,

⁴² “[...] *Erased de Kooning Drawing* (1953), Rauschenberg set out to discover whether an artwork could be produced entirely through erasure—an act focused on the removal of marks rather than their accumulation [...]”

⁴³ “[...] ‘*Institutional Critique*’ is an artistic practice that reflects critically on its own housing in galleries and museums and on the concept and social function of art itself [...]” Disponível em: <https://mitpress.mit.edu/books/institutional-critique>

⁴⁴ No sentido de “lacuna” ou “recuo” e não, necessariamente, de “disrupção”.

p. 102) que são organizados pelo analista, na tarefa de enfrentar aquilo que se interpõe como “natural” (e hegemônico) no curso da história (ORLANDI, 2018, p. 97). Processo, aqui, permitido pela compreensão previamente estruturada da atuação de suas *condições de produção* – explicitadas no capítulo segundo da presente análise – e do conhecimento daquilo que, de fato, confere armação ao silêncio, que o faz existir para além dos referenciais – *i.e.* aquilo que o sustenta como unidade –, seja em função daquilo que diz respeito a história das *Artes* (de um modo mais específico) ou pelo que diz respeito a *história* das sociedades (de um modo mais amplo).

É por essa razão que se faz aqui compreender o que foi dito por Susan Sontag, ao explicitar que a “[...] opção do artista [moderno] pelo silêncio raramente é levada a tal ponto [...] que se torne literalmente silencioso [...]” (SONTAG, 2015, p. 14), pois o silêncio, tal como empregado na *Arte*, propõe à partir desse emprego um convite a semantização de si mesmo. E, nesse sentido, ao refletir acerca da proposição de Duchamp à luz das considerações presentes sobre silêncio, não seria um equívoco inferir que o próprio emprego do silêncio na *Arte* muito minimizaria os efeitos inconscientes do artista no processo de feitura de seu objeto artístico. Visto que, uma vez que trazer o silêncio à materialidade de um objeto (*i.e.* trazer o inconsciente à um materialidade artística), – um objeto que se produz em uma dada sociedade, em um dado momento da história –, não se faria, em razão disso, existir para fora do jogo de sentidos, inclusive diante de uma produção artística que porventura fosse inteiramente composta como *manifestação inconsciente* do artista pela razão mesma de ser um objeto no mundo.

Nesse sentido, pode-se considerar o relato proferido pelo cineasta Walter Lima Jr., trazido em recorte abaixo:

Você sabe que uma vez eu fiz um filme chamado 'Inocência'⁴⁵ aí [...] umas pessoas politizadas [...] foram ver o filme e saíram dizendo assim: 'poxa, [...] o Brasil vivendo essa situação [...] e você fazendo um filme desses'. Pois bem, o Cosme Alves Neto, que dirigia a cinemateca do museu de arte moderna, falou assim: 'Walter leva esse filme pra Cuba'. E eu falei - 'eu, ein?' Eu não vou levar pra cuba, não, vou levar é porrada lá em Cuba... tendeu? [...] um bando de comunista [...] vão cair de cacete em cima de mim... Eu falei 'não, não vou

⁴⁵ “Inocência” é um filme brasileiro dirigido por Walter Lima Jr. no ano de 1983. A obra é uma adaptação da narrativa homônima de Visconde de Taunay, publicada em 1872.

levar, e ele falou '*vai por mim, leva lá*' e eu levei o filme pra Cuba. Pois [bem], você sabe que em Cuba o filme teve uma leitura claramente política? O *olhar político... né?* de quem vê política... percebe o político aonde quer ver... *Eu preciso lá fazer um libelo contra tal coisa?* [...] uma menina dominada por um pai opressor que quer se libertar do pai opressor e [ter] direito a seu próprio destino... [...] já cria um discurso... uma metáfora em torno da libertação, da liberdade... *não é?* Mais adiante, eu levei um outro filme meu em Cuba... na esperança até de ser tão bem aceito quanto 'Inocência' – que fez um enorme sucesso lá; ganhou até o prêmio do festival. Eu levei 'A Ostra e o Vento'⁴⁶. Mas dessa vez o pai que também era opressor vivia com a filha a quem ele oprimia e não deixava ela sair dali, vivia com ela numa ilha... Ele usava barba e não deixava ela sair da ilha! O filme foi entendido de outra maneira... O pai opressor passou a ser o *Fidel*. A menina era *a menina que queria sair da ilha*... E a *ilha era Cuba*. E, para mim foi uma total surpresa quando eu cheguei lá e que o filme teve uma sessão e na segunda já suspenderam a sessão. [...] Fui perguntar... Tinha um poeta cubano que [...] tinha visto o filme antes e voltou para ver. Aí [...] eu perguntei, eu falei '*não entendi porque suspenderam a sessão*' e ele falou '*pô... você faz um pai barbudo numa ilha e com uma filha que quer escapar da ilha... Você quer o que Walter?*'. (LIMA JR, 2010, 18:54–21:38)

Esse relato possibilita ilustrar essa propriedade do discurso, evidenciando, portanto, que uma mesma materialidade permite a fruição de diferentes sentidos à medida em que se alteram as condições de produção desses sentidos – e, através dessa propriedade, ilustra o modo como o silêncio opera ao adentrar no jogo dos sentidos –, e é por essa razão que se diz que *estar no discurso é estar no sentido*. Sendo assim, o silêncio amplia os jogos do sentido evocados por uma obra de Arte.

3.3 O SILÊNCIO NA ARTE COMO UM CONDUTO POÉTICO

Dizer que o silêncio está fadado a produzir sentidos na Arte, e que, por apresentar-se sempre em função de um referencial, o silêncio se apresenta também como metáfora no interior do dispositivo da Arte, implica dizer que ele desempenha, nos contextos artísticos, um caráter também *poético*. O que significa reconhecer que, no interior das materialidades artísticas que o empregam, propriamente atreladas a processos históricos, o silêncio permite, já pela natureza dos meios pelo qual se faz presente – *i.e. Literatura, Cinema, Artes Plásticas, Música, etc.* –, refletir em seus

⁴⁶ "A Ostra e o Vento" é uma obra cinematográfica de Walter Lima Jr., lançado em 1997. O filme é uma adaptação da narrativa de Moacir C. Lopes, publicada em 1964.

processos de sentido, aspectos (equivalentes) da experimentação real, humana, diante do silêncio. Pois, nesse sentido, sendo o silêncio um elemento do mundo social, empírico, tal como conceituado anteriormente, sua assimilação no âmbito interno das narrativas não correspondem a criações que se fazem *ex nihilo* – i.e. saídas de nenhum lugar –, mas caracterizam representações de suas possíveis experimentações sociais, tantas quantas permitem os meios pelos quais ele se faz representar.

É isso que permite aqui considerar que o fato de o Cinema, por exemplo, poder representar a experimentação do silêncio por vias *audiovisuais* – i.e. *por meio de som e imagem* – não impede a literatura de fazê-lo com igual liberdade, quando empregado em âmbito estritamente literário. É nesse sentido, portanto, que se atribui a esta maleabilidade do silêncio o atributo “poético”, uma vez que, como definida pelo pesquisador brasileiro, Pedro Lira, em seu livro “O Conceito de Poesia” (1992), “[...] a poesia [como o próprio silêncio] só existe em outro ser: primeiramente, naqueles onde ela se encrava e se manifesta de modo originário, [e] secundariamente no espírito do indivíduo que a capta desses seres e tenta objetivá-la [...]” (LIRA, 1992, p. 07). Propondo, portanto, a libertação do fenômeno poético das restrições que lhe impõe a materialidade do poema literário, ao dizer que a poesia é maior que o aspecto material de sua dimensão literária, podendo estar presente também em outras formas de expressão e em outros objetos do mundo.

E é nesse sentido, também, que Octavio Paz, em “O Arco e a Lira” (1992), ao tensionar os aspectos constitutivos do fenômeno poético – que, assim com em Lyra, aparenta também transcender as fronteiras de sua *materialidade poema* –, propõe a ideia de que “[...] a poesia revela este mundo [...]” (PAZ, 1984, p. 15) ao criar um *outro* (idem) a partir do qual apreende os sentidos do mundo que existe. Traços que apreendem também o silêncio, diante de seu emprego na Arte, em um mais evidente caráter poético, ao se considerar a capacidade que apresenta de adaptar-se a tantos e distintos referenciais, e tornar-se evidente em distintas materialidades, adaptando-se às necessidades dos sentidos por elas evocados – e das *sensorialidades* que evocam nos distintos meios, sejam eles visuais, auditivos, literatura, cinema, etc. Ademais,

considera-se aqui que reflexionar acerca da atribuição poética de seus empregos em materialidades artísticas, é, precisamente, levar em consideração aquilo que Terry Eagleton, ao refletir acerca das contribuições de Yuri Lotman⁴⁷, afirma sobre o texto poético. Uma vez que, rendendo validação ao que se fez aqui estabelecer acerca da impossibilidade da observação do *silêncio* para além de seu *referencial*, atesta-se aqui a diferença proposta por Eagleton, entre o que faria de um *texto poético* e outro *não*, ao estabelecer que “[...] o texto poético [opera] como um sistema estratificado no qual a significação só existe contextualmente, governada por séries de semelhanças e oposições [...]” (EAGLETON, 2006, p. 152), .

Pois é apenas diante de sua atribuição referencial (contextual) que se pode, em realidade, afirmar que *um silêncio* – em sua atribuição poética – se encontra “[...] semanticamente saturado [...]” (Idem), pleno de sentidos. Uma vez que “[...] o texto poético é, portanto, um ‘sistema de sistemas’, uma relação de relações [...]” (Idem, p. 154), porque se estrutura “[...] condensando vários sistemas, cada um deles com as próprias tensões, paralelismos, repetições e oposições, e cada qual modificando continuamente todos os outros [...]” (Idem), é dizer, oferecendo espaço de recuo suficiente para que alojem sentidos. Pois o silêncio “[...] que não tem relação diferencial com nenhum outro [elemento], permanece invisível [...]” (Idem), já que, sendo ele um constructo discursivo de *ausências* – que assume na arte a dimensão do que é poético –, só pode ser notado em função do contraste que instaura junto ao cerne das materialidades. Ou não seria sequer percebido... já que “[...] o que quer que percebamos num texto [poético], só o percebemos graças ao contraste e a diferença [...]” (Idem) constitutivas do jogo de sentidos do mesmo.

Postulações que, diante da produção de artistas como Christo Vladimirov Javacheff⁴⁸ e Jeanne-Claude⁴⁹, por exemplo, *que encobrem estruturas materiais*

⁴⁷ Tendo por base os textos deste autor, tais como “A Estrutura do Texto Artístico” (1970) e “A Análise do Texto Poético” (1972).

⁴⁸ A este respeito, acessar página referencial do programa Itaú Cultural, disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19420/christo-and-jeanne-claude>

⁴⁹ A este respeito, acessar “Part of a Creative Powerhouse Behind Ephemeral Artworks”, disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB125868344992956721>

*urbanas e campestres – tais como edifícios, trilhas, rios*⁵⁰, etc. – com tecido (ou equivalente), assumem um efeito poético inequívoco, que não podem ser contemplados *no sentido* sem demandarem também um lugar junto as *sensações* – uma vez que o poético, necessariamente imbrica “[...] percepção de emoções, evocação serena de impressões de sensações [...]”⁵¹ (BOUSOÑO, 1962, p. 18 – grifos adicionados). E é por isso que, nos encobrimentos proporcionados por Christo e Jeanne-Claude, por meio de uma propriamente artística dosagem de contrastes, obtêm-se nada menos que uma “[...] revelação pelo escondimento [...]”⁵², mostrando pelo que oculta – convidando o silêncio pelas poéticas de seus recuos.

Ilustrações que se relacionam também ao trabalho de artistas como Marta Minujín, que, desde os anos 70, produz intervenções artísticas em ambientes públicos utilizando o *contraste* como conduto poético, emoldurando silêncios de modos similares a Christo e Jeanne-Claude. É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que obras como “El Obelisco de Pan Dulce” (1979)⁵³ – constituída por *um obelisco à céu aberto coberto por pães doces* (que se distribuem à população ao término da exposição) – e “Partenon de Libros” (1983)⁵⁴ – constituída por uma réplica em tamanho aproximado do Partenon grego, encoberta pelos livros que se proibiram na (então) recém descontinuada ditadura militar na Argentina (1983) –, somam-se aqui às considerações promovidas anteriormente acerca de obras como “4:33” de John Cage, ou “Erased de Kooning Drawing” de Robert Rauschenberg, ilustrando contrastes que se obtêm ao empregar o silêncio, assumindo dimensões propriamente poéticas.

⁵⁰ A este respeito, acessar “Wrap stars: Christo and Jeanne-Claude's 50 years of pop-up art”, disponível em:

<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2LFSrLK9XjRxLqTRNdftLqd/wrap-stars-christo-and-jeanne-claude-50-years-of-pop-up-art>

⁵¹ “[...] la poesía no és, sin más, emoción as secas, *sino percepción de emociones, evocación [...] de impresiones y de sensaciones [...]*”

⁵² “[...] revelation through concealment [...]”, disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude#cite_note-3

⁵³ A este respeito, acessar “Os Livros Proibidos de Marta Minujín”, disponível em:

<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1102>

⁵⁴ A este respeito, acessar “Parthenon of Books”, disponível em:

<https://www.archdaily.com/875525/parthenon-of-books-constructed-from-100000-banned-books-rises-at-nazi-book-burning-site-in-germany>

Ademais, é em função de tudo o que, até o momento, se disse a seu respeito que se compreende aqui que o silêncio se manifesta “*graças ao contraste e a diferença*” por meio das tantas e distintas linguagens em que, porventura, se fizer manifestar. O que é dizer que, a depender do próprio manejo criativo e das limitações que cada materialidade assume ao lhe empregar, o silêncio se faz observar – e, caráter poético – tanto (I) na constituição do universo interior de cada obra – *i.e.* seu espaço interior, *diegese*, etc., quer em através de personagens, figurinos, cenários e características de objetos (sejam eles visuais, literários, cinematográficos, etc.), quanto (II) através do que se pode chamar de *atos de fala, é dizer*, de tudo aquilo que engloba os aspectos propriamente linguísticos, seja através de letreiros, diálogos, comandos verbais, narração, etc., transcritos em um determinado componente das materialidades artísticas (visual, literária, cinematográfica, sonora, etc.) que porventura empregue o silêncio como meio de concatenar sentidos, além de, como, por exemplo, em “4:33”, também na (III) articulação temporal constitutiva da diacronia (ordem) empregada na constituição de sequências e suspensões constitutivas de cada materialidade, seja por vias de abreviações, extensões, artifícios de montagem cinematográfica, linguagem narrativa, figuras de retórica, e etc.

Pois, nesse sentido, o silêncio, ao assumindo pela saturação e pelo contraste um caráter *poético*, desata sentidos, promove novas significações, em distintos níveis internos de cada materialidade, uma vez que, pelo emprego de ausências, alunações e apagamentos, faz-se reconhecer o silêncio também como substância dos diálogos, dos movimentos, dos corpos, dos próprios cenários, e do tempo – tais como designados em uma dada materialidade narrativa (*tais como as que compõem a presente corpora, e que se apresentam, aqui, no capítulo quarto desta mesma análise*). De modo a, por fim, posicionar-se no jogo dos sentidos na condição de peça em um tabuleiro, movimentando-se nele (ou sendo movido por ele) de acordo com as possibilidades que lhe apresentam as materialidades e os acontecimentos. Uma vez que o silêncio, ao oferecer os recuos necessários para uma reação saturada de sentidos, viabilizaria, na condição *reco*, “*um sistema no qual a significação só existe contextualmente,*

governada por séries de semelhanças e oposições”, ou seja: o substrato mesmo do silêncio na arte – sua própria vocação.

3.3.1 O Silêncio como Recuo Junto a Arte

Todavia, é impreterível, portanto, enfatizar que, ao se propor pensar o silêncio (moderno) da *Arte*, Susan Sontag não parece enxergá-lo com bons olhos. Suas críticas a *ele* (no escopo da Arte de seu tempo), revelam aqui um olhar que se faz digno de consideração, ainda que sob escrutínio. Pois para a autora o silêncio (moderno) na Arte implicaria, em última instância, em “[...] um dismantelamento da competência do artista [...] — e, portanto, [...] uma agressão contra eles [...]” (Idem), já que na modernidade a arte apresentaria um *crônico* “[...] hábito [...] de desagradar, provocar ou frustrar o seu público [...]” (Idem), e que, grande parte disso – *ou toda parte disso* – se deve a “[...] a opção do artista pelo silêncio [...]” (Idem, p. 16). Isso porque, no período em questão, o “[...] silêncio [...] foi elevado como modelo máximo de ‘seriedade’, na estética contemporânea [...]” (Idem, p. 14), valorando-se, na condição de *modo de ver*, ao propor distanciamentos crescentes, recusando-se os gosto fáceis, provando-se acima do antigo, etc. O que haveria acarretado, já no seio de um movimento (acelerado) que tipificado pelos processos de massificação do século XX, “[...] uma forma contraditória de participar do ideal de silêncio — não apenas porque o artista continua a realizar obras de arte, mas também porque o isolamento da obra em relação a seu público nunca perdura [...]” (Idem), se ressignifica, se *vende*. O que significa que “[...] com a passagem do tempo e a escalada de dificuldade interpretativa demandada pelas obras contemporâneas, a transgressão do artista torna-se [...]” (Idem), por sua cotidianização (naturalização) junto ao dispositivo da Arte, uma recorrência “[...] agradável e, afinal, legítima [...]” (Idem), exitosamente absorvida pelo dispositivo.

Pois, pela abordagem crítica de Sontag, o cânone que se constitui no dispositivo da *Arte* desse período, ao constituir-se de rupturas, constitui-se como uma normalização da própria inovação; processo em que, por contraste, transforma o que

era “[...] feio, discordante e sem sentido, [naquilo que] passa a ser “belo” [...]” (Idem), e, nesse sentido, a própria “[...] história da arte [assim compreendida] é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas [...]” (Idem), contraposição de perspectivas, independentemente da Arte cuja vocação primeira venha a se constituir por um busca por rupturas. Observa-se, portanto, que “[...] o alvo [que se faz] característico dessa arte — [i.e.] ser inaceitável para seu público — afirma [também], de maneira inversa a inaceitabilidade para o artista, da própria presença de um público [...]” (Idem, p. 15), de modo que, pelos processos característicos da modernidade da Arte, esse público se *reafirma*, e cada vez mais como “[...] um conjunto de espectadores voyeuristas [...]” (Idem), espécie de *outro lado da moeda* do convite à excitação da modernidade efetuado por Baudelaire (como visto no capítulo anterior da presente análise).

Nesse sentido, Sontag argumenta que “[...] uma boa parcela da arte contemporânea parece movida pelo desejo de eliminar o público da arte [...]” (Idem) tarefa que, por desdobramento desse desejo, muitas vezes “[...] se apresenta como uma tentativa de eliminar a própria Arte [...]” (idem). Isso por meio de experimentos e transgressões mais e mais *afiados*, valorizando a ideia de que “[...] o poder da arte se localiza em seu *poder de negar* [...]” (Idem – Grifos adicionados), um poder que, introduzindo-se como “[...] última arma na inconsistente guerra do artista com seu público [...]” (Idem), logra viabilizar a oportunidade da *Arte* “[...] inclinar-se cada vez mais ao silêncio [...]” (Idem) e de, assim, designar-se por ele. Um silêncio que, nesse sentido, se faz compreender, essencialmente, como *uma “[...] lacuna sensorial ou conceitual* entre o artista e seu público, o *espaço do diálogo perdido ou rompido* [...]” (Idem – grifos adicionados). O que se evidencia em meio a um processo mais amplo de massificação (não considerado por Sontag).

Entretanto, o aspecto crucial dessa retomada, é acentuar que, *em Sontag*, “[...] nenhuma das agressões cometidas intencional ou inadvertidamente pelos artistas modernos foi bem-sucedida [...]” (Idem), ou seja, não se conseguiu, nesse sentido, lograr uma real ruptura dos impedimentos respectivos do dispositivo da *Arte*, “[...] seja ao tentar abolir o público, seja ao tentar transformá-lo em alguma outra coisa, numa

comunidade engajada em uma atividade comum [...]” (Idem). Pois, em realidade, “[...] até onde a arte é entendida e valorizada como uma atividade ‘absoluta’, será [sempre] uma atividade separada e elitista [...]” (Idem), sobre a qual o silêncio, sem isentar-se disso, se emolduraria. Para Sontag, portanto, “[...] o máximo que o artista faz [nesse ou qualquer contexto] é modificar os termos diferentes [...]” (Idem) desse todo coerente, e *negociar*, nesse sentido, as ordenações internas referentes ao próprio dispositivo, todavia, sem inferir possibilidades reais de sua superação. E é nesse sentido que “[...] discutir a ideia do silêncio na arte é [exatamente] discutir as várias alternativas no interior dessa situação em essencial inalterável [...]” (Idem, p. 16).

Para Sontag, portanto, o silêncio existe na arte, sobretudo *como decisão do artista pela renúncia do próprio fazer artístico* (Idem), quando este se dá conta que já foi longe demais (Idem) e que o caminho é estéril. Ou como punição (autopunição) (Idem), quando percebe que “[...] que a própria sanidade pode ser o preço da violação das fronteiras aceitas da consciência [...]” (Idem). Ou quando a sociedade penaliza sua criação por meio de estratagemas “[...] que vão da censura e da destruição física das obras de arte às multas, ao exílio, à prisão do artista [...], que são impostas pela “sociedade” face ao inconformismo espiritual ou à subversão da sensibilidade do grupo, por parte do artista [...]” (Idem). O que é, desde já, adiantar que se, para Sontag, o silêncio só pode *existir de verdade* (na Arte) quando se efetiva a ausência do artista, logo, esse “silêncio do artista” tampouco poderia vir a existir na arte – uma vez que a arte se realiza por intermédio do artista cuja presença a produz. E por isso diz que “[...] o silêncio não existe [...] num sentido literal [...]” (idem) a menos que, na eventualidade de sua existência, “[...] o espectador não [tivesse] ciência de nenhum estímulo ou que [fosse] incapaz de elaborar uma resposta [...]” (Idem). Suposição que, pelas regras mesmo do discurso [...] não pode acontecer; [e] tampouco pode ser induzida programaticamente [...]” (Idem) pois a “[...] *não ciência de nenhum estímulo e a incapacidade para elaborar uma resposta* somente podem resultar de uma presença deficiente da parte do espectador [...]” (Idem), ou, talvez, “[...] de uma má compreensão de suas próprias reações [...]” (Idem). Pois, em resumo, o que defende aqui é que “[...]”

sendo o público, por definição, constituído por seres sensíveis em uma dada “situação”, é-lhe impossível não ter resposta alguma [...]” (Idem) diante de um silêncio (na Arte).

Por desdobramento dessa interpretação, portanto, tampouco “[...] pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a propriedade de uma obra de arte [...]” (Idem), e, nesse sentido, pode-se dizer também que o silêncio inexistente em John Cage (Idem), inexistente em Rauschenberg, e inexistente também em Klein; pois “[...] enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal” [...] (Idem, p. 17). Isto porque “[...] se uma obra de arte existe de alguma forma, *seu silêncio é apenas um elemento nela*. Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio [...]” (Idem), e, desse modo, se afirma também que “[...] não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou forma neutras. *Uma coisa é neutra apenas com relação a algo mais* — como uma intenção ou uma expectativa [...]” (Idem – grifos adicionados). Essa observação reforça aqui a inferência de que o silêncio da arte só poderia existir na condição primeira de *metáfora*.

Isso porque, Sontag reconhece que “[...] um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato [...]” (Idem, p. 18), assertiva que se justifica na ciência de que “[...] a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas [...]” (Idem) e que essas, por sua vez, emprestam ao vazio um sentido próprio – ainda que por contraste ao que, de fato, se apresenta existente. Nesse sentido, “[...] o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, *um silêncio ressoante ou eloquente* [...]” (Idem – Grifos adicionados), pois na *Arte*, “[...] o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso [...]” (Idem), um discurso, na maior parte das vezes, “[...] *de protesto ou acusação* [...]” (Idem). Noções que, de um modo geral, coadunam aqui as assertivas sobre: 1. a impossibilidade do silêncio existir diante de observadores humanos (como fenômeno ou circunstância *Física*); 2. o fato de que a *Arte*, ao empregar o silêncio, não pode mais escolher livrá-lo do escopo possível das semantizações e sentidos e 3. o fato de o silêncio significar pelo contraste, seja, predominantemente, por aquilo que lhe

condicione desde *afora* (como as condições de sua produção) ou de modo interno, como parece ser o caso das ilustrações oriundas de Klein e Rauschenberg, trazidas anteriormente.

A real bifurcação que se estabelece, portanto, entre as assertivas de Sontag e as conclusões constitutivas da presente pesquisa se dá, por conseguinte, não naquilo que diz respeito a observação sobre os *modos, maneiras e estratégias* com as quais o silêncio se manifesta na Arte, mas sim em função daquilo que Sontag estabelece por veredicto ao analisá-las. Pois, de um modo distinto do que se fazia construir aqui, Susan Sontag promove a ideia de que “[...] *uma vez que o artista não pode literalmente abraçar o silêncio e permanecer um artista [...]*”, defendendo a ideia de que o silêncio referencial puro, é, portanto, externo à obra. Por essa via, “[...] *o que a retórica do silêncio indica é uma determinação em perseguir suas atividades de forma mais errática que antes [...]*” (Idem, p. 19) – estabelecendo uma comparação entre a *Arte que se estabelece* em meio a processos de expansão urbanas e industriais (por muitos chamada de “arte moderna”), e suas predecessores.

Sua assertiva se ampara, portanto, na ideia de uma incompletude ontológica para o *silêncio*, de uma impossibilidade, de modo tal que, quando expresso em sucedâneos em “[...] movimentos [e disposições] que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados [...]” (Idem, p. 17), tais tentativas e “[...] ideias afins (como *vazio, redução, ‘grau zero’*) [afirmam-se como] *noções-limite*, com uma série de usos *muito complexa*, termos dominantes de uma *retórica espiritual e cultural específica [...]*” (Idem, p. 18 – grifos adicionados). O que, obviamente, “[...] não significa [...] condenar tal retórica como fraudulenta ou de má-fé [...]” (Idem, p. 18), mas dizer, afinal, que essa *Arte-silêncio* tem como resultado “[...] um tipo de arte que muitas pessoas caracterizam, de modo pejorativo, como taciturna, deprimida, submissa e fria [...]” (Idem, p. 17). Uma *Arte*, portanto que, se constitui de vetores e de produtos “[...] quase tão férteis e viáveis quanto se podia imaginar em *uma época doente* — que é, necessariamente, *uma era em que estados psíquicos “doentios” fornecem as energias para a maior parte das obras superiores na arte [...]*” (Idem, p. 19).

Portanto, para Sontag o silêncio seria fruto de uma *época doente*, época cujo “[...] pathos aparece no fato de que a ideia de silêncio possibilita [...] apenas dois tipos de desenvolvimentos [...]. Ou ela é tomada [...] [como] *total autonegação* ([enquanto] arte), ou é praticada de uma forma que é heróica e engenhosamente *inconsistente* [...]” (Idem, p. 19), porque se apresentaria também como espécie de “[...] *niilismo coquete e mesmo jovial*. [Onde] reconhece-se o imperativo do silêncio, *mas continua-se a falar da mesma forma*.[...]” (Idem – grifos adicionados). Logo, sendo a forma perfeita para o vazio das ideias do próprio artista, que, “[...] quando [...] descobre que não [...] tem nada a dizer, procura [...] uma maneira de dizer *isso* [...]” (Idem) – o silêncio metafórico ou incompleto, segundo Sontag. Uma *Arte*, portanto, que por vias de sua proximidade ao silêncio, acusa-se “[...] [consistir] na ‘expressão de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum poder a expressar, nenhum desejo de expressar, além da obrigação de expressar’ [...]” (BECKETT apud SONTAG, 2015, p. 19)

Seu argumento toma forma na ideia de que “[...] as noções de *silêncio, vazio e redução* delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. [...]” (Idem, p. 20), de um modo geral *empobrecidas*. Noções que, no fim das contas, “[...] ou promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível [atenta para si mesma], ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual [disposta a até a desconstruir-se] [...]” (Idem). A particularidade do argumento da autora, portanto, se explicita no fato de que, ao, por exemplo, considerar convites, como o de Marcel Duchamp (*e, porque não também Baudelaire?*), através dos quais “[...] o artista é recomendado a se devotar ao preenchimento da periferia do espaço artístico, deixando em branco a área central de uso [...]” (Idem – grifos adicionados), interpreta que, por tais vias, “[...] a arte torna-se *privativa, anêmica* — como sugere o título do único esforço de realização cinematográfica de Duchamp, *Cinema anêmico* [...]” (Idem – grifos adicionados), e como se afirma nas noções de “pintura empobrecida”, de Beckett (Reino Unido), e no “Apelo por um Teatro Pobre”, de Jerzy Grotowski (polônia), por exemplo.

Assim, o ponto deletério instaurado pelo silêncio, na perspectiva de Sontag, se evidenciaria no fato de que através dele “[...] a própria faculdade de atenção [tenha passado] a ser questionada e sujeita a padrões mais rigorosos [...]” (Idem p. 21). Nesse sentido, ao refletir sobre a inevitabilidade desta configuração (histórica) no seio da *Arte*, deposita sua esperança no reconhecimento de que “[...] talvez a qualidade da atenção que se aplica [ao objeto da arte] seja melhor (menos contaminada, menos distraída) se se oferece menos [...]” (Idem) – fazendo referência, aqui, ao dito popular “*less is more*” (menos é mais). Para Sontag, portanto, ao “[...] [sermos] supridos com a arte empobrecida [...]” (Idem), *i.e. a arte do silêncio*, poder-se-ia dizer que “[...] [seríamos] purificados [por ela] [...]” (Idem), no sentido de que “[...] talvez possamos então começar a transcender a frustrante seletividade de atenção [...] [e sermos] assim capazes de prestar atenção a todas as coisas [...]” (Idem).

A opção pelo silêncio, portanto, seria, em um tom positivo, uma chance de permitir que a *Arte* respire. Nesse sentido, ao entender o silêncio por esse prisma, ele se verifica no seio da *Arte* como “[...] [um] ‘menos’ [que] apresentou-se [...] como ‘mais’ [...]” (Idem) – e, nesse sentido negativo, argumentavelmente desnecessário. É assim que se diz que, na modernidade, “[...] a arte visa tornar-se uma ‘experiência total’, solicitando atenção total [...]” (Idem), transbordando-se em objetos cotidianos, etc. e, nesse sentido, as “[...] estratégias de empobrecimento e redução [da *Arte* pelo silêncio] indicam a ambição mais exaltada que a arte pode adotar [...]” (Idem), a vontade peculiar deste tempo histórico ainda em curso: “[...] o desejo de atingir o ilimitado [...] [o] completo conhecimento de ‘Deus’ [...]” (Idem), aquilo que, ironicamente, se faz referir por Sontag como a “[...] *blasfêmia secular* [...]” (Idem) da *Arte* em termos históricos.

3.4 SILÊNCIO, ARTE E RESISTÊNCIA

Entretanto, é em função disso que conclui Sontag acerca do silêncio na *Arte*, que se estabelece aqui que o presente dispositivo de análise se desenvolve sustentando um entendimento distinto acerca das possibilidades (e dos sentidos) do emprego do silêncio na *Arte* que se produz em meio a expansão industrial e a urbanização dos

últimos séculos – e em especial daquelas que se desenvolvem em contexto de censura. Pois, constitui-se no intuito mesmo de desafiar as *naturalizações* que se instituem no cerne do próprio dispositivo da *Arte*, tal como analisados até aqui. Concebendo o silêncio como um *viabilizador* de sentidos – e não como um *inibidor* de sentidos –, uma vez que considera, já na atribuição de suas condições de produção, que o silêncio reflete para além de si mesmo e para além da própria instituição da *Arte*, sem permitir que se estabeleça primazia ou “[...] [distinção] entre [sua] forma abstrata (com sua transparência e seu efeito de literalidade) e [sua] forma material, *que é histórica* (com sua opacidade e seu equívoco) [...]” (ORLANDI, 1994, p. 57 – grifos adicionados). O que implica dizer que patrocina um labor específico, empregado para “[...] não [separar] *forma e conteúdo*, mas [por prestar-se a analisar] a forma material (em que o conteúdo se inscreve) [sem se deter aos caprichos de sua] forma abstrata [...] que [perturba] a divisão [...]” (Idem – grifos adicionados).

Desse modo, atuando na [...] relação do[s] sujeito[s] com a opacidade [do objeto] [...]” (Idem), de modo a “[...] mediar nossa relação com os sentidos [...] [com o fito de] expor nosso olhar à opacidade [da materialidade em questão] [...]” (ORLANDI, 2006, p. 03), dá-se aqui as preocupações com este silêncio que não se pode reduzir a atribuição de ruído (*i.e.* interferência) por, acima de tudo, propiciar o fluxo de sentidos através de seus recuos. É nesse âmbito, portanto, que a constituição do presente dispositivo analítico permite “[...] *não ficarmos repetindo o que já está posto [...] atados [assim] a sentidos mesmos [...]*” (Idem – Grifos adicionados), levando em consideração, por fim, aquilo que Sontag, na brevidade de sua análise, não cabia considerar: o fato de que esse *reco* (silêncio), especialmente em contextos em que as condições de produção⁵⁵ pressupõem a proibição do dizer, não esvaziam as obras como supõe a autora, mas que, pelo contrário, propicia o transbordamento daquilo que, em função da proibição, não se pode diretamente dizer (ou mostrar). É nesse sentido, portanto, que se pode dizer que “[...] se o efeito da literalidade dá ao sujeito a impressão de que o sentido é “um” (ou pelo menos estável, permanente), o efeito do implícito produz a impressão de

⁵⁵ Ver capítulo 01 “as condições de produção” referente a presente análise.

que a incompletude é relativa (no jogo do dito e do não dito) e, portanto, remediável [...]” (ORLANDI, 2018, p. 169) – é este, portanto, o entendimento que se nutre aqui em relação ao silêncio na Arte: a ciência de que ele, ao ser empregado por ela, amplifica as possibilidades de suas relações de sentido, e que, portanto, não os suprime.

Isso se faz ilustrar aqui ao apontar que os artistas contemporâneos aos regimes militares latino-americanos, “[...] para sobreviver, [precisaram] demonstrar habilidade e esperteza [...]” (CALLADO, 2006, p. 43), pois, estando “[...] nossos autores [...] na maior parte do tempo numa posição pouco confortável, *perplexos com a vastidão e a agressividade do mundo à sua volta e com seus governantes [...]*” (Idem – grifos adicionados), se viram obrigados a negociar, no seio das imposições oficiais, uma postura artística que “[...] [carecia] de certo tato e sutileza [...]” (Idem), assumindo, o que lhes parecia ser, “[...] a única [postura] possível no momento [...]” (Idem), optar pelo silêncio como instrumento *artístico* de sentido – e, nesse sentido específico, também *poético* (já que, para além do que foi dito, a poesia não é “[...] se não a percepção de emoções, evocação de [...] impressões e de sensações [...]”⁵⁶ (BOUSOÑO, 1962, p. 18 – grifos adicionados). E é por isso mesmo que se pode dizer que “[...] nossos [artistas] deveriam estar pensando, à medida que nossos regimes ditatoriais [tornavam-se] cada vez mais sofisticados, em *novas formas* de combatê-los [...]” (Idem, p. 51 – grifos adicionados), já que se compreende aqui que a “[...] responsabilidade de um [artista] enquanto tal é grande demais para que ele se [contentasse] em fazer apenas o que gostaria, em países em que as pessoas estão longe de viver como gostariam [...]” (Idem, p. 51)

É nesse sentido, portanto, que se pode afirmar com Glauber Rocha que “[...] qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário [...]” (ROCHA, 1981, p. 71), pois, se se leva em consideração aquilo que Canclini, ao acentuar o papel de destaque desempenhado pelos artistas modernos na América Latina, ilustra, saber-se-ia que *nossa Arte* “[...] não se [tratou] de um transplante, [...] mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação

⁵⁶ “[...] la poesía no és, sin más, emoción as secas, *sino percepción de emociones, evocación [...] de impresiones y de sensaciones [...]*”

social [...]” (CANCLINI, 2006, p. 79). Pois, ademais, “[...] a luta pela modernização [da Arte] foi [em seu tempo] um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores estrangeiros [...]” (Idem, p. 81), e, a despeito do que se possa dizer, mesmo “[...] os artistas adeptos dos modelos europeus [na América Latina] não são meros imitadores de estéticas importadas, nem podem ser acusados de desnacionalizar a própria cultura [...]” (CANCLINI, 2006, p. 80), uma vez que “[...] em vários casos o modernismo cultural [...] [deu, muito antes dos regimes,] o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional [...]” (Idem, p. 81).

Além do mais, é em função de tais considerações que se pode dizer que “[...] a vanguarda política latino-americana é sempre desencadeada por intelectuais e [que] aqui, com muita frequência, os poemas precedem os fuzis [...]” (ROCHA, 1981, p. 75), pois, desde a *Arte*, se interpõem em contraponto a cultura colonial, já que parte desse apelo latino-americano pelo silêncio se explica no fato de que, no jogo dos poderes que se estabelecem aqui, “[...] o colono conhece a mente do opressor, ao passo que o inverso não é [sempre] verdadeiro [...]” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 365). E é por essa razão que se faz possível, por intermédio da Arte, “[...] [usar] essa assimetria cognitiva em seu próprio proveito [...]” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 365), instituindo um uso peculiar do silêncio, *frutífero em metáforas*, onde, por vezes, “[...] o conceito de alegoria, entendido [...] como qualquer outro tipo de expressão [...] que demande decifração [...], realmente [...] impressiona como uma categoria produtiva para se lidar com muitos [produtos artísticos]⁵⁷ do Terceiro Mundo [...]” (Idem, p. 389 – grifos adicionados).

De modo a, inclusive se poder inferir que “[...] talvez a tendência alegórica, disponível para toda arte [...]” (Idem, p. 390), se torne, sob o imperativo do silêncio – demanda das censuras de Estado –, “[...] *exagerada* no caso de regimes repressivos, especialmente quando [artistas e] intelectuais, profundamente moldados por um

⁵⁷ Stam, na exclusividade de seu ensaio, trata exclusivamente sobre o papel do cinema no terceiro mundo. Expandimos aqui seu sentido restrito original na extensão em que descreve configurações contextuais características das produções artistas como um todo, tal como feito aqui em outras ocasiões.

discurso nacionalista, sentem-se obrigados a falar para e sobre uma nação como um todo [...]” (Idem, p. 390-391 – grifos adicionados) quando proibidos de fazê-lo. É nesse sentido, portanto, que se afirma aqui que “[...] a alegoria serve como forma de camuflagem protetora contra regimes censores [...]” (Idem – grifos adicionados), especialmente quando, “[...] sob a violenta investida de ameaças externas e a repressão interna, as chamadas revolucionárias mingnam até virar cinzas [...]” (Idem, p. 374), momento histórico em que, sob o signo do trauma, “[...] a atitude heróica a [se] adotar é permanecer firme [...] e trabalhar duro na sua obra, se [se] quiser ajudar a mudar o destino de [seus] compatriotas [...]” (CALLADO, 2006, p. 52).

E, nesse sentido, uma obra que se desenvolva consciente de si mesma, nas condições de produção que se estabelece aqui, configura (também pelo silêncio) “[...] um produto cultural que se opõe à ideologia estética dos fascismos dominantes e à estética de entorpecimento [...]” (ROCHA, 1981, p. 53), já que, “[...] na medida que se opõe ao industrialismo da mentira e da moral rotulada, [torna-se] ‘[uma obra] de oposição’, ‘[uma obra] anticonformista’, [uma obra] que desperta, por si [mesma], a polémica no seio da indústria estabelecida [...]” (ROCHA, 1981, p. 45)⁵⁸. E por isso se diz aqui que “[...] há uma afinidade entre a obra de arte e o ato de resistência [...]” (DELEUZE, 2012, p. 397), ainda mais porque se sabe ser “[...] vários os casos em que, como anteriormente exposto, o artista tenta burlar o controle dos censores, [...] como uma das maneiras de resistência [...]” (BERG, 2002, p. 123). E é também o que se pode ilustrar através do conceito estabelecido pelo compositor brasileiro, *Caetano Veloso*, ao descrever, nos anos 1970, o que chama de “[...] ‘*linguagem de fresta*’, ou seja, uma

⁵⁸ Glauber Rocha, além de um artista dedicado a expressão cinematográfica de seu tempo, se destaca também como um grande embaixador daquilo que se conheceu como “cinema novo” no Brasil. Por essa razão, dizer aqui que as atribuições de Glauber para o cinema novo, um cinema que, como é sabido, possuía pretensões revolucionárias, se atribuem também para o que aqui se conceitua como silêncio na Arte em âmbito latino-americano, só pode ser compreendido se levado em consideração o fato de que há distintos aspectos do silêncio, uns mais *barulhentos* que outros, tais como se farão evidentes no capítulo quatro da presente análise. *A fortiori*, basta dizer aqui – à título de desambiguação – que existe tanto silêncio na sequência inicial de “Der Leone Have Sept Cabeças” (1970), por exemplo, quanto se é possível haver em narrativas como as de Luiz Vilela, menos associadas a *gritos* – a qual, inclusive, se faz referir aqui, em análise no capítulo quatro da presente apresentação. É por essa razão que se diz aqui que o silêncio não se pode reduzir a este ou aquele movimento artístico (e nem tampouco anular-se para eles), pois o silêncio é o que se emprega ao se querer, em uma materialidade artística, patrocinar os sentidos que se originam dele.

linguagem repleta de metáforas *que disfarçam o real sentido das [obras], fazendo com que a mensagem passe pela 'fresta' das palavras [...]* (BERG, 2002, p. 123 – grifos adicionados). Uma linguagem cuja expressividade se dá *pelo silêncio* – pela margem de tudo aquilo que é gratuito, etc.

Conceito que se assemelha, de certo modo, a aquele que o também compositor, Chico Buarque, emprega em sua biografia, “[...] [dando] um nome a sua poética: o *samba duplex*, aquele que pode mudar de sentido quando for necessário [...]” (ORLANDI, 2007, p. 123 – Grifos adicionados) – *duplex* que, no caso de Chico Buarque, se estabelece também no fato de que “[...] para passar pela censura [ele] muda de nome. [De modo que] seu nome em si já dá o sentido da duplicidade da censura [...]” (Idem), operando, portanto, desde o silêncio de um pseudônimo (que, de modo algum, significa *calar-se*). E é nesse sentido que se defende aqui que empregar o silêncio não é o mesmo que esvaziar a obra de sentidos, *é dizer*, facilitar a esterilização dos sentidos imposta sobretudo pelos regimes autoritários, mas que, através dos recuos promovidos pelo emprego do silêncio na *Arte*, atesta-se, já nesse emprego, o fato de *“haver uma afinidade entre a obra de arte e o ato de resistência”*. Pois, quando diante de “[...] sistema[s] de controle [...] das palavras de ordem que circulam em uma sociedade dada [...]” (DELEUZE, 2012, p. 396) as obras de artes, *sem distinção de meios* – *i.e.* cinema, literatura, artes plásticas, música, poema, etc. –, sustentam, pelo simples fato de existirem, a possibilidade de *posta em circulação* de discursos, impressões, sentimentos, formas estéticas, etc., que, na contramão dos engenhosos mecanismos de controle, promovem sentidos que não a partir das cartilhas do regime. E por isso dizer que as obras de Arte produzem, assim, [...] *contra informação* [...]” (Idem, p. 396), uma vez compreendido que “[...] a contrainformação se torna efetivamente eficaz quando ela é [...] ou torna-se um ato de resistência [...]” (Idem).

Nesse sentido derradeiro, o silêncio, designaria também aquilo que, em função das imposições dos dispositivos de poder, se encontrar historicamente proibido de circular livremente – ou que, pela mesma razão, se encontre *inacessível* para além de seu emprego. Espécie, portanto, de *acentuação* – imagética, sonora, alfanumérica, etc.

– daquilo que, em uma dada ordem do discurso, se reconheça *anuviado*, disponível, portanto, em função de um *contraste* deliberado⁵⁹. Em um último sentido, entretanto, a obra de arte *se torna um ato de resistência* ao lograr perceber-se como “[...] a única coisa que resiste à morte [...]” (Idem, p. 397). Assumindo, por vias desse específico significado da palavra “resistir”, considera-se também que “[...] uma estátua de três mil anos antes de nossa era [...]” (Idem) *persiste de pé, à despeito dos efeitos do tempo, prestando testemunho do fato de que “[...] a arte é o que resiste, ainda que não seja a única coisa que resiste [...]”* (Idem – grifos adicionados). Pois, em termos ainda mais aclarados, a “[...] relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte [...]” (Idem) não pode ser dissociada, uma vez que “[...] *apenas o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta dos homens [...]*” (Idem, p. 398 – grifos adicionados).

Nesse sentido, portanto, entender o silêncio na arte como um reflexo histórico, delimitado pelas condições de produção constitutivas do presente dispositivo analítico – expressas no capítulo dois da presente análise –, permite também que se diga aqui que “[...] não [existe] obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda [...]” (Idem), uma vez que resistir é também projetar ao futuro a liberdade que se nega em seu tempo. E é por isso que se conclui aqui que, meramente identificar a presença de uma ausência, *é dizer*, apenas identificar que o silêncio ao constituir-se nas materialidades artísticas, integral ou parcialmente, através de *ausências* (□¹), *alienações* (□²) e *anulações* (□³) não é suficiente para que também se identifique nessas *ausências* (□¹), *alienações* (□²) e *anulações* (□³) os modos como estas produzem, promovem, e gestionam os sentidos no interior dessas materialidades. Uma vez que a identificação, no interior das materialidades artísticas, daquilo que configura aspectos ou fragmentos constitutivos de silêncio, é suficiente apenas para que se acuse

⁵⁹ Mary Ann Doane, teórica estadunidense, fala sobre a evidenciação do silenciamento sofrido pelas mulheres no período do cinema mudo só vir à tona com o advento do som no cinema, uma vez que os estúdios não puderam mais produzir personagens sobremaneira estereotipadas tendo-lhes uma vez imposto a necessidade de agora falar. Nesse sentido, o silêncio se evidencia pelo contraste que lhe oferta o som, de modo similar ao silêncio Yves Klein.

a presença (*i.e.* o emprego) de um silêncio em uma materialidade, mas não o movimento dos sentidos patrocinados por este silêncio.

Pois identificar o silêncio não é o mesmo que identificar os sentidos que este patrocina ao ser evocado nas diferentes materializações. E é por essa razão que, a esta altura da presente análise, tendo-se conceituado o objeto norteador da presente análise, faz-se expediente observar agora não mais o silêncio em si, mas aquilo que, por seu intermédio, se viabiliza circular junto ao jogo dos sentidos. E isso para que não se corra o risco de compreendê-lo apenas como *esvaziamento*, *é dizer*, despidido de sua relação com a história. Pois, à título de desambiguação, embora o silêncio – na condição de objeto do discurso –, não possa eximir-se da atribuição de sentidos (tal como, por exemplo, ilustrado no relato do artista Walter Lima Jr. ao falar da experiência da exibição de seus filmes em Cuba), ele próprio não pode ser confundido com um *sentido*. Pois o silêncio, ao se inserir no jogo de sentidos não se torna ele mesmo um *sentido*, mas patrocina, em função de suas constitutivas propriedades, a circulação de sentidos que não poderiam ser acessados sem a efetividade de sua complexa “presença”.

E é por isso que se diz aqui que simplesmente identificá-lo, simplesmente observar como se constitui unidade, simplesmente constatar que ele assume características particulares diante de cada referencial que o assume, não é o bastante para se apreender seus sentidos – ainda que, *identificá-lo, observar como se constitui unidade e constatar que assume características particulares diante de cada referencial*, seja, em função do presente dispositivo de análise, aquilo que, de fato, forneça as bases necessárias para a apreensão de seus sentidos. *é dizer*, que assume portanto, a importância de conhecê-lo primeiro como objeto do discurso, e de compreender o caráter de suas manifestações através de distintas materializações, tradições e contextos. Pois é justamente em função desse agregado *conhecimento* que se opta, por fim, por observá-lo no interior do dispositivo da Arte, a despeito de sua igualmente observável presença para fora dela. Nesse sentido, o enfoque pelo silêncio que se manifesta como propiciador de sentidos em seu interior, demanda também a

construção de um dispositivo analítico específico, um dispositivo que, tendo sido cuidadosamente forjado até o ponto de identificar o silêncio na Arte, necessita agora explicar como este silêncio, uma vez identificado, possibilita, no interior das materialidades, o fluxo de sentidos que a perpassam e transcendem.

Dessa forma, uma parcial resposta a pergunta *‘como o silêncio propicia o fluxo de sentidos na Arte?’* se formula a partir da interpretação de preceitos já examinados anteriormente, como por exemplo, o fato de o silêncio promover um espaço de recuo no interior das materialidades, por onde os sentidos mais adequadamente *‘respiram’*, livres dos claustros das literalidades mais insistentes. Mas também pelo fato de, ao se apresentar em um sentido metafórico, privilegiar aqueles aspectos de si mesmo que se façam pertinentes ao referencial que o exhibe – denunciando já pelo próprio recorte de si na materialização, os propósitos possíveis de sua emolduração. Para além disso, saber que o silêncio da Arte está inserido em uma ordem do discurso, implica também em saber que ele há de promover sentidos. Portanto, uma vez estabelecido em seu dispositivo de análise as respectivas condições de produção que lhe interpelam os sentidos, o analista, já desde a relação que se estabelece entre elas e a materialização, se habilita a observar a formação dos sentidos que circulam seu interior.

3.5 RESUMO DO CAPÍTULO

É desse modo, portanto, que o presente capítulo se faz somar ao coletivo das exposições e exames que constituem a presente análise, organizando, em sua extensão, aquilo sobre o silêncio que se faz expediente saber em preparação ao ato de se analisar, pela posta em prática do presente dispositivo analítico, os sentidos (históricos) que o silêncio patrocina no interior materialidades consideradas no próximo capítulo. Pois é justamente para que se possa, por fim, compreender o movimento dos sentidos patrocinados pelo silêncio – no interior de materialidades artísticas como as que serão consideradas no próximo capítulo –, que esta etapa da presente análise determinou, primeiramente, que 1) a dificuldade de se definir “silêncio” não está necessariamente em fazer sentido das definições que lhe são atribuídas nas distintas

disciplinas e empregos, mas, mais precisamente, no fato de ele se manifestar de modos aparentemente distintos a cada vez que se faz empregar.

E, por essa razão, fez-se aclarar também que 2) analisar os atributos de seu emprego através de distintos referenciais, possibilita apreender que, em realidade, não existem, por fim, *diferentes silêncios*, e *sim* que o “silêncio”, como unidade que transcende as limitações específicas de cada materialidade que o emprega, se revela através delas demonstrando aspectos constitutivos diferentes, e, portanto, *complementares*. Possibilitando assim que se compreenda aqui 3) que esse objeto “silêncio” se faz, portanto, estabelecer a partir daquilo que, em uma dada materialidade, designe ausências (□¹), alienações (□²) e anulações (□³) – literais ou metafóricas, tais como as que aqui se fizeram ilustrar. E que, portanto, dizer “silêncio”, para fins da constituição do presente dispositivo analítico, já é o mesmo que se referir a aquilo que se constitui na acusação de uma ausência (□¹), alienação (□²) e anulação (□³) – tais como, previamente definidas no presente capítulo.

Ademais, fez-se aqui ressaltar 4) que este silêncio – tal como compreendido na formação do presente dispositivo analítico – se associa, de modo direto, ao atributos constitutivos dessa *Arte*, ou melhor, a aquilo que, neste dispositivo, determina os *modos particulares de se ver* (e de se dizer) reflexivos das transformações estruturais da expansão industrial e da urbanização ocidental. Pois, na condição de (indissociável) *forma-conteúdo*, este silêncio acusa também 5) aspectos da formação dos sujeitos na história. É por essa razão, portanto, que não se pode considerá-lo junto aos sentidos sem considerá-lo também 6) junto às condições de produção de seu emprego nas materialidades, para que se perceba também que ele assume, na especificidade constitutiva de seus distintos empregos, 7) aspectos metafóricos e, por conseguinte, também 8) poéticos. De modo que, em conclusão, 8) não se pode dizer que o silêncio que se estabelece na constituição do presente dispositivo analítico se defina por uma esterilização dos sentidos, mas sim como 9) espaço de recuo significante, i.e. propulsor de sentidos.

E é por isso que se diz aqui que, partindo dos exames e considerações constitutivos do presente capítulo, se pode, por fim, examinar os modos como esse silêncio possibilita, no interior das materialidades – e por intermédio de seu emprego – patrocinar sentidos históricos, desde o interior de obra artísticas que se constituem, para fins de uma observação panorâmica da produção de um período histórico, amparadas por condições de produção suficientemente similares – tais como explicitadas no capítulo segundo da presente análise. Para tanto, relembra-se que observação dos sentidos patrocinados pelo silêncio em obras artísticas latino-americanas, na etapa última da presente análise, se dará, no próximo capítulo, a partir do exame de materialidades artísticas propriamente “narrativas”, *é dizer*, que se constituem levando em consideração a passagem do tempo e as dimensões da linguagem falada e escrita, estabelecidas, portanto, em contextos de reprodução massificada, no interior dos meios *cinema* e da *literatura* – em oposição a, por exemplo, um objeto das Artes plásticas produzido no mesmo período⁶⁰. Nesse sentido, munindo-se da constituição do presente dispositivo analítico, segue-se agora ao momento da explicitação dos aspectos constitutivos desse silêncio no jogo dos sentidos, e para as análises das materialidades, propriamente ditas, constitutivas do capítulo quatro da presente análise.

⁶⁰ Como explicado no primeiro capítulo da presente análise, intenta-se aqui, após a conceituação do objeto silêncio desempenhada no presente capítulo, compreender o movimento de seus sentidos em obras que, primeiramente, estivessem acessíveis ao leitor (e ao analista) – ou pelo menos mais acessíveis do que uma peça de teatro ou uma performance ou um objeto das Artes plásticas. Mas, secundamente, porque as obras narrativas levam em consideração aspectos da passagem do tempo, aspectos geográficos e aspectos da formação dos sujeitos na composição de suas tramas – de um modo distinto dos poemas, por exemplo.

4 O DISPOSITIVO ANALÍTICO EM USO

O primeiro capítulo da presente análise tratou de aspectos de seu dispositivo teórico, amparado pelo arcabouço conceitual da Análise do Discurso. Portanto, combinado com ponderações oriundas do segundo capítulo, acerca das relações entre o *já-dito* da modernidade, da Arte e da censura dos regimes militares como condições de produção referentes às materialidades a serem consideradas no presente capítulo, as ponderações sobre o silêncio, referentes ao capítulo terceiro da presente análise erige as bases para a derradeira constituição do presente dispositivo analítico e de suas subsequentes aplicações versadas em distintos exemplos no interior do presente capítulo da análise em questão. Para tanto, evidencia-se novamente que os aspectos que permitem traçar comparações, observar padrões e reflexionar paralelos entre as obras relacionadas no presente capítulo, deve-se a pertinência de suas condições de produção – *i.e. de seus não aleatórios elos com a história* – constituídas no segundo capítulo da presente análise não como espécie de apêndice, mas como parte integrante da construção deste dispositivo analítico que se apresenta. Pois, em outras palavras, afirmar a validade destas condições de produção é implicar, aqui, que todas as materializações/obras que serão consideradas neste capítulo se conceberam A) em contextos de censura de Estado, empregada por regimes militares latino-americanos – mais especificamente entre os anos 1966 e 1980. Além de estarem B) em notório diálogo com estado da Arte (moderna) de seu tempo, irredutivelmente associadas aos *modos de ver* de seu tempo histórico, e conscientes, também, C) dos processos e transformações tecnológicas – temporais, espaciais e sociais – característicos da empresa modernidade no intervalo entre os séculos XIX e XX, sem, sobretudo, olvidar da pervasividade silenciosa da D) colonialidade, tal como explicitada no capítulo segundo da presente análise.

É nesse sentido, portanto, que afirmar a validade das condições de produção estabelecidas no capítulo segundo, é também dizer que as materializações que serão analisadas neste capítulo possuem elementos discursivos (*forma-conteúdo*) que as

caracterizam como produções de seu tempo histórico – e que dialogam com ele. Pois, como se observará adiante, tais obras testificam do momento político de sua produção, sustentando constantes referências entre aquilo que se estabelece no *interior* das obras – *i.e.* no universo de suas tramas narrativas – e aquilo que, por intermédio de tal estabelecimento (consciente) *interno*, se faz acessar para além das mesmas, permitindo acesso ao histórico – político, estético e, portanto, discursivo. Pois é por meio dessa relação dialética que se faz possível o desenvolvimento do presente dispositivo analítico, já que, de outro modo, seria impossível observar o movimento de sentidos que se organizam à partir do emprego do silêncio nessas obras. Sendo assim, o intuito deste capítulo é o de observar os sentidos que o silêncio promove em obras que exemplificam o seu uso, provenientes desse mesmo período histórico, dessa mesma parte do globo, e, por consequência do recorte metodológico-analítico que aqui se estabelece, também das mesmas condições de produção. Tendo por foco observar o funcionamento do emprego do silêncio em seus diferentes aspectos, por diferentes estratégias, demonstrando, por intermédio de ilustrações emblemáticas, as tantas possibilidades de seu *acontecimento* no interior das narrativas que se produzem a partir dessas condições de produção, não tendo, portanto – à título de desambiguação –, a intenção de oferecer uma análise específica de cada aspecto outro, igualmente constituintes das intrincadas relações internas das obras trazidas como referência, que que não digam respeito ao próprio emprego do silêncio, tal como se observa em instantes específicos das mesmas.

4.1 OS ASPECTOS DA FORMULAÇÃO DE SENTIDOS PROPICIADOS PELO SILÊNCIO NO INTERIOR DAS MATERIALIDADES ARTÍSTICAS

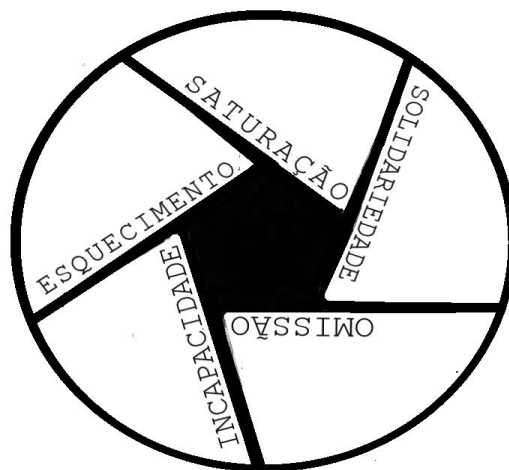


Figura 5 - Os aspectos (ou categorias) da formulação dos sentidos pelo Silêncio

Uma vez conceituado o silêncio como unidade que se institui como aquilo que, em uma dada materialização, se faz anular, alienar ou apagar, estabelece-se aqui os modos (ou aspectos) pelos quais essa unidade permite, no interior das materialidades que o empregam, a formulação de sentidos correspondentes a seu emprego. Entretanto, como esforço preliminar a apresentação dos aspectos de formulação dos sentidos pelo silêncio – *i.e.* das categorias componentes do dispositivo analítico presente –, reconhece-se aqui que, em função das distintas linguagens pelas quais o silêncio faz-se aqui analisar (e de suas respectivas particularidades e limitações), considera-se aqui que o silêncio – *i.e.* esse constructo de anulações, alienações ou apagamentos – faz-se observar (I) na constituição tridimensional do espaço narrativo, *i.e.* pela relação estabelecida por cada materialidade com o *espaço* e o *tempo* (e os sujeitos) respectivos a suas narrativas; (II) nos aspectos respectivos de sua narração; (III) na atividade da articulação temporal constitutiva da diacronia (ordem) dos acontecimentos no todo de cada obra.

O que significa dizer que estão sujeitos ao emprego do silêncio tanto as (I) *personagens, figurinos, cenários, objetos de cena, etc.* (literários ou cinematográficos); os (II), diálogos, comandos verbais, letreiros, etc. (literários ou cinematográficos); como a própria (III) montagem, o cronotopo, as figuras de retórica, etc. (literárias e

cinematográficas). E não apenas o que se pode, pelo som ou pela fala, indicar um silêncio pelos termos designados aqui. É nesse sentido que a presente apresentação dos aspectos dos sentidos evocados pelo silêncio – doravante referidos aqui como “aspectos do silêncio” – designam categorias que se estabelecem no interior do presente dispositivo analítico tal como identificadas em materialidades artísticas, e tal conceituadas em distintas áreas do saber científico – como a psicanálise, a teoria narrativa, a teoria da Arte e a Linguística do discurso (tal como aqui pela *Análise do Discurso*).

De modo que se organizam aqui pelo estabelecimento de cinco complementares e indivisíveis aspectos da formação de sentidos que o emprego desse único objeto, *i.e.* o silêncio, promove no interior das materialidades artísticas ao ser instrumentalizado por elas na constituição de narrativas cujas condições de produção se explicitam, com maiores detalhes, no capítulo segundo da presente análise. E é em função disso que aqui são cinco os aspectos do silêncio, uma vez que os sentidos que promovem se manifestam apenas a partir de um (silêncio) *Esquecimento* ❶, *Incapacidade* ❷, *Omissão* ❸, *Saturação* ❹ e *Solidariedade* ❺ tal como explicadas e ilustradas a seguir. Vale lembrar que os aspectos do silêncio trazidos abaixo, embora se apresentem neste primeiro momento de maneira isolada uns em relação aos outros, não podem ser pensados indiferentemente dos demais: razão pela qual se organiza no presente capítulo um segmento posterior intitulado “o dispositivo analítico em uso”, com o fito de observar o silêncio junto jogo de sentidos, lançando mão das categorias respectivas ao presente dispositivo analítico.

4.1.1 Esquecimento

O aspecto *Esquecimento* da formação de sentidos que a presença do silêncio concatena – referido também pela insígnia “❶” –, já no processo preliminar da pesquisa que produziu as bases para o desenvolvimento do presente trabalho, se apresenta tal

como fez-se notar a partir de uma primeira leitura da obra de Renato Pompeu, o romance intitulado “Quatro-Olhos” (1976), que, por sua vez, faz-se ilustrado abaixo:

Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas ❶. [...]

Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, quando apenas memória vaga ❶; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou ❶ vários temas, e mesmo um ou ❶ outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. (POMPEU, 1976. p. 191)

E ainda:

Hoje não me lembro mais de ter escrito essas palavras ❶. Mas aquela manhã eu sabia que as havia perdido, pois alguém me avisara de que as lera em folhas espalhadas num ônibus de alguma linha que passasse no Largo de Pinheiros; era o meu livro, jogado no último banco, um desses bancos de cinco lugares, e o livro estava lá, pelo menos a pessoa me garantiu. Ou melhor, estivera, pois muitas folhas saíram pelas janelas ou caíram pelos degraus porta afora; alguns passageiros puderam mesmo avaliar o sentido e a velocidade das correntes de vento sobre o Ferreira e a água podre, a partir do movimento do meu livro perdido no ar ❶. As folhas, aliás, andaram indo e vindo, nunca no mesmo ritmo, mas não se haviam espalhado em todas as direções apenas em algumas. A pessoa estava me contando que tinha podido ler algumas frases ❶, tendo chamado sua atenção a frequência de períodos com vírgula no meio e ponto no fim (POMPEU, 1976. p. 199)

“Quatro-Olhos” é um romance de traços modernos, repleto de proposições figurativas (*i.e.* metafóricas, alegóricas) que se empregam como que para possibilitar que se dê forma ao silêncio. Nesse sentido, Renato Pompeu estrutura sua narrativa não ao redor daquilo que o narrador revela ao leitor, mas em função daquilo que o narrador anuncia haver esquecido ❶. É nesse sentido que se anuncia, no interior da trama, a existência de um livro que, por razões apenas insinuadas (e, por vezes até conflitantes), se afirma haver perdido. E, nesse sentido, as exposições constituintes de “Quatro-Olhos” conferem-lhe um caráter enigmático, episódico – ainda que, definitivamente, não aleatório –, como em um jogo de quebra-cabeças, que, em função dos sentidos do esquecimento ❶, parece não poder ser completado.

É por isso que, como destacado nos trechos acima, a personagem escritor (que ocupa também a função de narrador em “Quatro-Olhos”) afirma não se lembrar bem se o livro que perdera constituiu, afinal, *um romance ou um livro de crônicas* ❶ e de

quando ser confrontado com possíveis trechos de sua obra exclamar *não se lembrar mais de ter escrito aquelas palavras* ❶. Fato que se evidencia também pela insistência do emprego da conjunção coordenativa “ou” – como destacado no trecho acima –, por fazer designar, nas normativas da língua portuguesa, indicações de *exclusões*, *dúvidas* e *incertezas*: sentidos que se evocam através do aspecto esquecimento ❶ no jogo de sentidos, patrocinados pelo silêncio que se emprega em “Quatro-Olhos”. Nesse sentido, evidencia-se também uma construção de natureza metafórica, *poética*, ilustrada no trecho acima pelos sentidos que se concatenam junto a relação que se estabelece entre o *esvoaçar das folhas de papel* e o infrutífero esforço de se lembrar, exercido pelo protagonista – permitindo, por exemplo, que a imagem das folhas que se perdem ao vento designem à lacuna possibilitada pelo silêncio esquecimento ❶ uma projeção poética, emblematicamente artística, tornando-a acessível aos sentidos.

O aspecto *Esquecimento* dos sentidos evocados pelo silêncio, toma por base, para além da observação das próprias materialidades, as contribuições dos filósofos (francês) Paul Ricoeur e (alemão) Harald Weinrich. Nesse sentido, a consideração de Ricoeur em “A Memória, a História e o Esquecimento” (2007), acerca do fenômeno do esquecimento – apresentado, no interior de sua obra, como demanda essencial disso que se pode chamar de “perdão” –, contribui para as reflexões acerca do esquecimento partindo de uma consideração primeira acerca da dimensão neurobiológica da memória humana, sobre os modos como a memória se forma e se armazena no interior do cérebro humano, para, a partir daí, estabelece uma discussão em termos propriamente ontológicos acerca dos campos do saber (tradicionais), apontando encontros possíveis entre as disciplinas *Biologia* (neurobiologia) e *Filosofia*. Entretanto, a contribuição que, para fins da constituição do presente dispositivo analítico, se demonstrar mister ao trabalho corrente, se dá na conceituação disso que intitula “rastros mnésicos” (RICOEUR, 2007, p.429), *i.e.* ocorrências, por assim dizer, que se configuram em lastros, evidências, por assim dizer, do embate entre o esquecimento e a memória.

Na apresentação de Ricoeur, essas “rastros mnésicos”, ou seja, a ocorrência de um lastro de memória, estabelece, a princípio, uma contradição de caráter inexorável

diante do espaço-tempo. Pois, como enfatiza Ricoeur, “[...] todos os rastros estão no presente [...]” (Idem, p. 432), o que implica em dizer que, na contramão do que supõe na relação entre memória e passado, “[...] nenhum [destes lastros] exprime ausência, muito menos anterioridade [...]” (p. 432), já que pertencem ao momento exato em que se encontram e não ao passado. Fato que, em função dessa inexorabilidade, exige que se-lhes atribua “[...] uma dimensão semiótica, com um valor de signo, [demandando também] considerar o rastro como um efeito-signo [...]” (p. 432) e não como o próprio passado. Pois, pelo contrário, não se poderia assegurar a função mnemônica “[...] [fosse] especificada, [dentre] todas as outras, pela relação da representação com o tempo e, no cerne dessa relação, pela dialética de presença, ausência e distância que é a marca do fenômeno mnemônico [...]” (p. 433).

É nesse sentido, portanto, que se diz que o silêncio, por constituir-se de ausências, anulações e apagamentos, se faz visível no interior das obras também como esquecimento ❶. Em primeiro lugar porque, como explicitado por Ricoeur, todo aspecto mnemônico implica também “[...] *uma relação com o tempo e com a dialética que se instaura entre presença e ausência* [...]”. E que, mesmo ao referenciar um momento outro (anterior) no interior da constitutiva cronologia, o fazem em tempos não equivalentes – de modo que a própria existência de uma lembrança implica também a existência de um passado. E é nesse sentido que se diz que se estabelece aí uma relação dialética de “*presença, ausência e distância*”, pois a categoria que se intitula aqui *Esquecimento* ❶ compreende as relações de sentido que se viabilizam a partir de tais lastros mnêmicos, tal como conceituados por Ricoeur, e das implicações subjetivas, e espaço-temporais a eles inerente.

Para além disso, Harald Weinrich, em um estudo intitulado “*Leteo: Arte y Crítica del Olvido*” (1999), tendo a literatura como amparo, constrói uma importante antologia dos empregos do esquecimento na tradição ocidental. De modo que, ao situar o esquecimento em manifestações de caracteres distintos, por abordagens interdisciplinares, através de obras artísticas produzidas por distintos autores, em distintos momentos da cronologia literária, sua obra serve aqui como testemunho das

aparentemente incontáveis manifestações do esquecimento na literatura. E também conferem legitimação operacional a categoria *Esquecimento* do presente dispositivo analítico, além de proporcionar um modelo determinante ao caráter formal da presente apresentação, por exitosamente concatenar, em sua busca particular pelo *Esquecimento*, pertinentes análises linguísticas, considerações de cunho culturais, aspectos filosóficos e exames literários (que incluem ali a materialidade do poema), intercaladas por ilustrações demonstrativas do emprego do Esquecimento nas obras que considera.

É de Weinrich a constatação da relação de codependência entre a Modernidade e o Esquecimento, sobremaneira pertinente ao presente dispositivo analítico, ao dizer que “[...] de fato, o pensamento filosófico europeu, seguindo o exemplo dos gregos, buscou a verdade durante muitos séculos ao lado do *não esquecimento*, é dizer, da memória e da recordação [...]”¹ (WEINRICH, 1999, p. 19), pois foi “[...] apenas na Era Moderna que se realizou o intento, mais ou menos titubeante, de otorgar também certa verdade ao esquecimento [...]”² (Idem). Uma relação que, de certo modo, coaduna com o que se defende aqui acerca do papel privilegiado do silêncio – ilustrado aqui por seu aspecto Esquecimento – como vetor de sentidos na modernidade. Vale lembrar também que o título de seu livro “Leteo”, anuncia a imponente memória da figura que lhe empresta o nome, *i.e.* o mitológico rio *Lete*, *rio do esquecimento* grego, que se pode definir como *um lento e silencioso fluxo de águas, onde quem (de seu aquático labirinto) provar a água, esquecerá seu antigo eu e as alegrias e as tristezas, prazeres e dores*³ (MILTON apud WEINRICH, 1999, p. 24). E isso porque o *Esquecimento*, na condição de um dos aspectos do silêncio, não o encerra em seus sentidos, apenas o denuncia a partir de *um modo específico de possibilitar vê-lo* ❶.

¹“De hecho el pensamiento filosófico de Europa, siguiendo a los griegos, buscó la verdad durante muchos siglos en el lado del no-olvido, es decir la memoria y el recuerdo”

² “[...] solo en la Edad Moderna hizo el intento, más o menos titubeante, de otorgar también cierta verdad al olvido [...]”

³ “[...] a slow and silent stream // Lethe the river of oblivion rolls // Her wat'ry labyrinth, whereof who drinks, // Forthwith his former state and being forgets, // Forgets both joy and grief, pleasure and pain [...]”

4.1.2 Incapacidade

O aspecto *Incapacidade* da formação de sentidos que a presença do silêncio concatena – referido também pela insígnia “②” –, já no processo preliminar da pesquisa que produziu as bases para o desenvolvimento do presente trabalho, fez-se notar diante de um primeiro exame da obra de Nelson Pereira dos Santos, “Fome de Amor” (1967). Obra narrativa (cinematográfica) em que se observa que a personagem Alfredo, interpretada por Paulo Porto, se constrói a partir de um silêncio peculiar: *o fato de não poder falar, ouvir ou enxergar* – e de que esse fato constitui um aspecto central na narrativa estruturada por Nelson Pereira dos Santos, na adaptação que promove de “História Para Se Ouvir de Noite” (1964), romance escrito por Guilherme Figueiredo. Nesse sentido, as diferenças entre a personagem Alfredo do livro e a personagem Alfredo do filme também indicam, na obra de Nelson Pereira dos Santos, a alusão de um silêncio não contido em “História Para Se Ouvir de Noite”, exemplificado pelo fato de que o Alfredo do romance de Guilherme Figueiredo ser apresentado como um militar, um *capitão*, que, após um fatídico acidente de trabalho, precisa reaprender a se comunicar com esposa Gisela, residindo, por fim, em uma ilha. Enquanto na obra de Nelson Pereira dos Santos, o passado da personagem Alfredo não se apresenta de modo claro, contribuindo, portanto, para o desenvolvimento da atmosfera de mistério característica de “Fome de Amor”, distanciando-se, por fim, da atmosfera de mistério constituída por Guilherme Figueiredo⁴.

Fato que se comprova nas ilustrações trazidas em recorte abaixo, onde se propicia a comparação da fala de duas personagens distintas, Felipe – interpretado por Arduíno Colassanti – e Ulla – interpretada por Leila Diniz –, ambos, em momentos distintos, apresentando à personagem Mariana (esposa de Felipe) – interpretada por Irene Stefânia – aquilo que declaram ser a verdade sobre o passado de Alfredo:

⁴ Na obra de Guilherme Figueiredo, em oposição a de Nelson Pereira dos Santos, não existe, por exemplo, referências a luta armada contra o regime militar. Trata-se de um romance psicológico, de insinuações metafísicas, que traduz junto ao campo artístico latino-americano um silêncio de aspectos semelhantes ao que, dois anos depois, se veria em “Persona” (1966), obra do cineasta sueco Ingmar Bergman, onde duas personagens distintas, confinadas em uma equivalente ilha/casa, lidam com o silêncio repentino de uma das personagens, em uma atmosfera de dissociação, erotismo e mistério.

[FELIPE] *Agora já posso te contar tudo sobre Alfredo, Ulla e eu. Ele não tem nome nem pátria... parece um fantasma – aquele da história em quadrinhos. Ele vive escondido depois que sofreu o atentado na Bolívia... ou Cuba. Ele tem ligação com os fabricantes de armas e com as organizações clandestinas. Onde houver um povo oprimido, um povo com fome... Pumba! Ele está lá. Por isso ele me comove... Nós precisamos ajudá-lo. Na América, você sabe? Eu trabalhava para ele. Por isso não tenho nada. Não precisamos de nada. É a nossa forma de viver até o dia da explosão, não importa aonde. Lá estaremos com ele no mesmo lugar, na mesma hora* (FOME, 1967, min. 19:43–20:30)

Em um segundo momento, Ulla, voltando-se para Mariana (sem a presença da personagem Felipe), apresenta sua versão contraditória dos fatos envolvendo o passado de Alfredo:

[MARIANA] *tem esperança, não tem?*

[ULLA] *Os médicos dizem que tem, mas eu acho que é só para me encorajar. Ele ainda espera. Quer voltar a falar... Pelo menos a falar. [...] Ele é rico, importante... Muito importante. E não é só nesse país não...*

[M] *Vocês viajam muito, não viajam?*

[U] *Aos trinta anos ele tinha cinco livros publicados... sobre uma planta pequena que nasce no nordeste. Como é que ela se chama? Ah... Não tem importância. Sua tese foi uma verdadeira revolução... Na botânica. Por isso é que nós viajamos muito... fomos até ao Vietnam! De passagem é claro [...] Depois do desastre... Capuf! Bichou tudo para mim. A última coisa que ele falou é que me amaria sempre... e que não queria ficar mudo.* (FOME, 1967, min. 22:43–23:57)

Nas passagens grifadas acima se evidencia a contradição entre a versão de Felipe e a versão de Ulla acerca do passado da personagem Alfredo. Felipe o descreve como “*um fantasma que tem ligação com os fabricantes de armas e com as organizações clandestinas. Defensor dos oprimidos*”, Ulla, como se conscientemente corrigisse as afirmações de Felipe, o descreve como “*um homem muito rico, internacionalmente importante, que escreveu cinco livros sobre uma planta pequena que nasce no nordeste*”, e conclui, como se retomasse os sentidos produzidos das frases de Felipe, dizendo que “*sua tese foi uma verdadeira revolução*”, uma revolução que se deu no ramo da Botânica, e não da política.

Por sua vez, Mariana projeta sobre a personagem Alfredo a resposta para suas inseguranças – e desconfianças – em relação a Felipe e, posteriormente, também a Ulla. Fato que se faz ilustrar em um diálogo entre as personagens Mariana e Felipe, um casal em lua de mel, no instante em que Mariana toma conhecimento que Alfredo e Ulla

são os reais donos da casa (e da ilha) que seu marido dizia ser dele – lugar para qual ela se mudou quando deixaram Nova Iorque.

[MARIANA] *eu tenho medo da mentira. Eu nunca soube... nunca sei quando você fala a verdade [...]*

[FELIPE] *Você gostaria que eu fosse como o Alfredo?* **[Mariana acena que sim com a cabeça]** *Só porque ele não pode mentir?* **[Mariana assente]** [Pausa] *Boba.* (FOME, 1967, min. 18:32–19:57)

É por essa razão que se diz aqui que Alfredo, na trama de Nelson Pereira dos Santos, indica em “Fome de Amor” um silêncio *Incapacidade* ②, que se constitui ali por fatores que incluem, primeiramente, a incerteza constitutiva daquilo que remete a seu passado (como exemplificado acima). Por outro lado, Alfredo propicia um silêncio *Incapacidade* ao configurar-se em meio a personagens que falam, ouvem e vêem, sem, entretanto, poder falar, ouvir e ver. Nesse sentido, a trama de Nelson Pereira dos Santos patrocina a emolduração de um silêncio em distintas ocasiões, como, por exemplo, no instante em que sua esposa Ulla anuncia a chegada de Felipe e sua esposa Mariana (como intenta ilustrar a imagem a abaixo), e que ele, por sua vez, demonstra-se deslumbrar pela beleza de Mariana, comunicando sua opinião a Ulla (via código morse) tocando-lhe o braço direito.



Figura 06 - Alfredo reconhece Felipe e é apresentado a Mariana

Em um momento emblemático da trama de Nelson Pereira dos Santos, Alfredo, durante um passeio conjunto de ambos casais, se desespera na praia, em um episódio de vulnerabilidade até então não conhecido por Mariana. Sua esposa Ulla, se aproximando do marido, o atinge com um tapa no rosto fazendo com que recobre o controle sobre a própria ansiedade. Ao fazê-lo, Ulla se volta ao casal e se justifica dizendo “[...] *isso acontece sempre que ele quer falar* [...]” (FOME, 1967, min. 31:21–31:24). Dias depois, Mariana decide visitar Alfredo sozinha, e insinua, por um diálogo que se materializa inteiramente por um pedaço de papel laminado, que eles estavam à sós. Alfredo, por conseguinte, a toma em seus braços e ambos protagonizam uma cena de traição conjugal de grande importância para os rumos da trama (uma vez que Felipe e Ulla despertam em Mariana a impressão serem amantes).

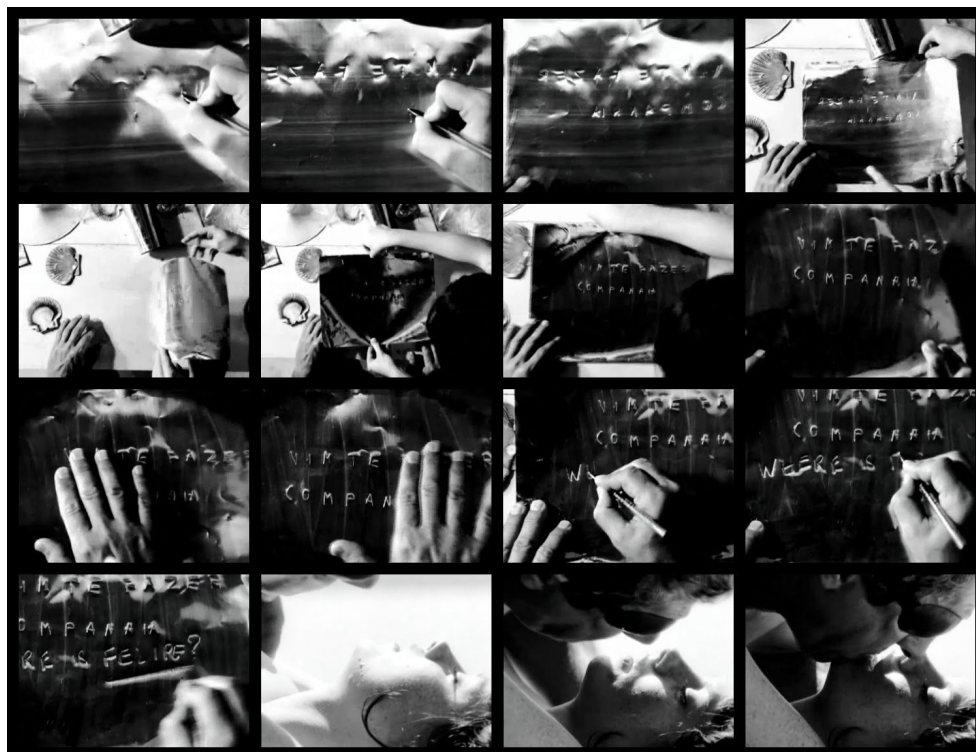


Figura 07 - Alfredo e Mariana se comunicam por intermédio de uma folha de papel laminado

Na imagem acima, as frases “*vim te fazer companhia*” escrita por Mariana se sucede pela frase “*onde está o Felipe?*” – escrita em inglês⁵ – revelam as intenções do casal na cena subsequente, ocasião em que Mariana e Alfredo fazem amor. É nesse sentido que se diz aqui que Alfredo, no interior da trama de Nelson Pereira dos Santos, ilustra um silêncio *Incapacidade* por, conforme apontado anteriormente, demonstrar: a) não poder expressar em palavras sentidos que lhe são acessíveis por meio das sensações, emoções, pensamentos, etc. ❷; b) não confirmar nem negar as histórias de seu passado ❷ – instaurando-se a partir de uma abertura (de uma lacuna) que lhe permite existir, ao mesmo tempo, *com e sem* uma atribuição biográfica –, e c) por não conseguir acessar os sentidos que são exteriores a si, a menos, é claro, que as demais personagens os transportem ao alcance de seus sentidos, *é dizer*, a menos que lhe sejam traduzidos por aqueles a seu redor ❷. É essa personagem, e sua complexa relação com o desenvolvimento da trama de “Fome de Amor” que propiciou a demanda, no interior do presente dispositivo analítico, de uma categoria que levasse em consideração o silêncio que se manifesta a partir da incapacidade de se acessar sentidos, de se preencher suas lacunas, e de, portanto, expressar aquilo que não se é capaz de expressar.

Todavia, pelo mesmo sentido, pode-se concluir também que a presente categoria se estabelece já em uma aparente contradição, uma vez que, como visto acima, ela designa a movimentação dos sentidos patrocinados pelo silêncio quando este não é capaz de, por quaisquer razões imagináveis, converter-se em *não silêncio* (*i.e.* de trazê-lo às palavras, à imagens, etc.), *é dizer*, quando um referencial – como Alfredo, por exemplo – não parece ser capaz de expressar uma experiência ou informação que muito provavelmente lhe é sabido – de modo a, inclusive, resignar-se, momentânea ou perpetuamente, diante dele. E, portanto, um sentido que se justifica em si mesmo, ou que, ao menos, reconhece, na ciência mesma desta ausência, uma

⁵ A personagem Alfredo, mesmo depois do acidente que o deixou surdo, mudo e cego, continua a exercitar seus conhecimentos linguísticos, ao decidir se comunicar, em dias distintos da semana, usando os idiomas inglês, espanhol ou português. Esse atributo é exclusivo da obra de Nelson Pereira dos Santos, não podendo ser encontrado na narrativa de Guilherme Figueiredo.

instância de significação de tudo aquilo que não se pode, em palavras/imagens, significar.

Pois, uma personagem como Alfredo já ao não definir-se de modo aclarado quanto sua própria história, permite, pela lacuna que se abre no silêncio respectivo a seu passado, que se apresente em seu *presente* a possibilidade de haver sido qualquer das duas coisas – *i.e.* botânico e revolucionário, justamente por também não ser nenhuma delas (embora certamente saiba qual das duas fora). Nesse sentido, uma fala de Felipe parece conferir a Alfredo um status de *tabula rasa* sobremaneira importante no interior da trama de Nelson Pereira dos Santos, ao dizer para Ulla:

[FELIPE] *Ele pode ser qualquer coisa... qualquer coisa que a gente inventar. Vejam só. Quem foi ele? um padre? um revolucionário? um professor? um homem? ele pode ter sido qualquer coisa, qualquer coisa, pois agora ele não é nada. Nada!* (FOME, 1967, min. 1:05:19–1:05:49)

É por isso que se diz, aqui, que, ao não poder falar, ver ou ouvir, Alfredo estabelece-se como *Incapacidade* no jogo de sentidos respectivos de “Fome de Amor”. Porque é também ao não se constituir como personagem para além das mediações das demais personagens da trama que Alfredo se apresenta como conduto do indizível, metáfora daquilo que não se faz, para além dele mesmo, alcançar os sentidos. Pois, para além dos conflitos conjugais de “Fome de Amor”, há também uma persistente referência ao estado da arte da revolução no mundo, exemplificada pelo livro de Mao Tsé Tung lido por Mariana⁶ (FOME, 1967, min. 34:07), e diversas instâncias de diálogos proferidos *in off*, que aludem aos temas da revolução e do amor. É nesse sentido, portanto, que o silêncio *Incapacidade* se define aqui pela aproximação ao que o filósofo Ludwig Wittgenstein, em seu livro intitulado “Tractatus Logico-Philosophicus” (1968), estabeleceu – indiretamente – acerca do silêncio no desfecho de sua importante reflexão sobre os domínios da linguagem humana ao dizer que “[...] *existe com certeza o indizível [...]*” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129 – grifos adicionados). Indizível que, já pelas *cacofonias* ② – *i.e.* impossibilidade da coesão do dizer – de “Fome de Amor”, de suas *contradições* ② – *i.e.* denúncia da incapacidade de se acessar a verdade –, e do

⁶ O filme contém, inclusive, trechos do livro de Mao Tsé Tung narrados em voz off, – narrados, todavia, de um modo pouco acessível ao sentidos, uma vez que se resume a trechos em inglês.

papel da própria personagem Alfredo ② – incapaz de traduzir os sentidos de seu entorno para além dos limites restritos de seu próprio corpo –, adentra no jogo de sentidos propiciados pelo silêncio em consistente alusão a um processo maior, claramente político, patrocinado pelo movimento dos sentidos junto aos *já-ditos* de suas condições de produção – *i.e. Censura, Colonialismo, e Arte moderna*.

E é por isso que se diz que este indizível é também aquele silêncio que se pode classificar como “místico” (p. 129), por indicar o que está além capacidade humana. Um silêncio cuja máxima se resumiria ao axioma wittgensteiniano que implica, *diante daquilo* “[...] *que não se pode falar, deve-se calar* [...]” (p. 129 – grifos adicionados). Mas de que modo esse silêncio, tal como explicitado por Wittgenstein, aparece em “Fome de Amor”, *para além deste cuja incapacidade se resume a inexistente possibilidade de falar, ouvir e dizer ou de, ao menos, fazer sustentar um elo biográfico confiável em Alfredo?* A resposta para isso seria, novamente: a personagem *Alfredo*. Pois, de um modo mais abrangente, lembra-se aqui que Albert Camus, na formulação de um conceito filosófico existencialista, apresenta uma pertinente relação dialética protagonizada em função do desejo humano de se encontrar sentido para a vida, contraposto à incapacidade dos seres humanos de, por suas próprias limitações, efetivamente encontrá-lo. Para tanto, Camus utiliza o conceito de “Absurdo”, para designar experiências sensoriais humanas “[...] tão indeterminadas, tão confusas e tão “certas”, tão distantes e tão “presentes” quanto aquelas que o belo nos desperta ou que o absurdo nos suscita [...]” (CAMUS, 2004, p. 12), experiências que fogem ao escopo da razão ocidental, revelando suspensões nos sentidos a ela característicos. Lacunas que designam um “[...] inapreensível sentimento da absurdidade [...]” (p. 13), que se acusam pela contemplação dos aspectos da “[...] estranheza do mundo [...]” (p. 15), ou mesmo diante do “[...] desconforto diante da inumanidade do próprio homem [...]” (p. 15), ilustradas por Camus, ao enumerar impressões que se originam para além das margens estipuladas por aquilo que se estabelece racional, como quando a impressão passageira da velhice, ilumina a existência de um “[...] estranho que em determinados momentos vem ao nosso

encontro num espelho, *o irmão familiar e no entanto inquietante que reencontramos em nossas próprias fotografias [...]*” (p. 15 – grifos adicionados), pertinentes a contemplação do indizível constituinte do tempo, da velhice, da morte, etc. É nesse sentido, portanto, que o que se nomeia *Absurdo* na obra de Camus se aproxima aqui do que se categoriza por silêncio *Incapacidade*, uma vez que o Absurdo designa “[...] o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem [...]” (p. 20), *i.e.* razão dialética entre a vontade de significação e a impossibilidade de adequar a própria capacidade aquilo que lhe é *Absurdo*.

É nesse sentido, portanto, que o silêncio de Alfredo, por vias de seu aspecto *Incapacidade*, se associa ao de obras como “2001: Uma Odisséia no Espaço” (1969), de Stanley Kubrick, quando, diante do infinito do tempo e do espaço, o protagonista se surpreende – ao final – furtado do que dizer ou exclamar. E é nesse sentido também que se pode dizer que o silêncio *Incapacidade*, tal como aqui conceituado, indica tanto o solitário silêncio de um trauma – sobre o qual não se é capaz de falar⁷ –, quanto o exultante silêncio de quem contempla nascimento do próprio filho. Pois indica o ato de se habitar o jogo de sentidos sem ser capaz de se projetar para além do próprio silêncio.

4.1.3 Omissão

O aspecto *Omissão* da formação de sentidos que a presença do silêncio concatena – referido também pela insígnia “⊖” –, já no processo de produção das bases relativas ao desenvolvimento do presente trabalho, fez-se notar diante de um exame da obra de Manuel Puig, “O Beijo da Mulher Aranha” (1976). Obra de teor literário, cuja narrativa se estrutura em torno da relação entre as sobremaneira distintas personagens Molina e Valentín – encarceradas no interior de uma cela, em uma prisão de Buenos Aires. Isso porque Molina, além de cinéfilo e possuidor de uma

⁷ Tal como ilustrado *a posteriori* em um exame da obra de Antônio Callado intitulada “Bar Don Juan” (1968).

personalidade mais evidentemente sensível que a de seu amigo, Valentín, é desconhecedor das questões políticas de seu tempo, indiferente à resistência ao regime militar, e também, em resumo, a tudo aquilo que seu companheiro Valentín compreende como propósito vital. Fato que se evidencia em uma das ocasiões em que Molina compartilha de seu alimento com Valentín, ilustrado no recorte a seguir:

- Você cozinha bem.
- Obrigado, Valentín.
- Mas vai me habituar mal. Isso pode me prejudicar
- Você é maluco. Vive o momento. Aproveita! Vai estragar a comida pensando no que vai acontecer amanhã?
- Não acredito nisso de viver o momento, Molina, ninguém vive o momento. Isso fica para o paraíso terrestre [...] Eu não posso viver o momento, porque vivo em função de uma luta política, ou melhor, atividade política, digamos, entende? Tudo o que posso aguentar aqui, que é bastante... mas que não é nada se você pensa na tortura, ... que você não sabe o que é.
- Mas posso imaginar.
- Não, não pode imaginar... Bem, mas eu aguento tudo... porque há uma planificação. Existe o importante, que é a revolução social, e o secundário, que são os prazeres dos sentidos. Enquanto durar a luta, que talvez dure toda a minha vida, não me convém cultivar os prazeres dos sentidos, entende? porque são, na verdade, secundários para mim. O grande prazer é outro, é saber que estou a serviço do que há de mais nobre que é... bem... todas as minhas idéias...
- Como, tuas idéias?
- Meus ideais, o marxismo, se você quiser que eu defina tudo com uma palavra. E esse prazer eu posso sentir em qualquer lugar, aqui mesmo nesta cela, e até na tortura. E essa é minha força. (PUIG, 1981, p. 27 – grifos adicionados)

Vê-se, portanto, que Valentín é um sujeito comprometido com a luta da revolução, enquanto Molina, por sua vez, não consegue compreendê-lo exitosamente, tal como se pode observar em diálogos como os trazidos acima, presentes ao longo de toda a trama. Diálogos que, como o ilustrado acima, se transformam em verdadeiras *entrevistas*, e cumprem um papel importante no desenvolvimento dramático da narrativa constituinte de “O Beijo da Mulher Aranha”, em especial quando evocam aspectos das atividades performadas por Valentín e Molina em seus dias *pré-cárcere*. Nesse sentido, pode-se dizer que é justamente através desses momentos de demonstração de confiança entre as personagens – evidenciados por tais *entrevistas* – que, no interior da trama de Manuel Puig, fazem-se observar o emprego de certas

omissões estratégicas ③, características do *pacto de confidencialidade* que lenta e inconscientemente se estabelece entre as personagens, tal como se faz ilustrar abaixo, no trecho em que Molina, ao compartilhar com Valentín a história de sua relação com o homem que ama, oferece respostas à suas perguntas:

- É casado?
- Sim. É um homem normal. Fui em quem começou tudo, ele não teve culpa de nada. Eu me meti na vida dele, mas o que queria era ajudá-lo.
- Como foi que começou?
- Um dia fui a um restaurante e o vi. E fiquei louco. Mas é muito comprido, outra vez eu te conto, ou talvez não, não conto nada, quem sabe com o que você vem para cima de mim.
- Um momento, Molina, você está enganado, se te pergunto é porque tenho um... como te posso explicar?
- Uma curiosidade, é isso o que você deve ter.
- Não é verdade. Acho que para te compreender preciso saber o que acontece com você. Se estamos nesta cela juntos é melhor a gente se compreender, e eu sei muito pouco sobre pessoas com tuas inclinações* ③
- Vou te contar, então, como foi, mas rápido para não te chatear.
- Como se chama?
- Não, o nome não, isso é só para mim. ③
- Como quiser. (PUIG, 1981, p. 53-54 – grifos adicionados)

É nesse sentido que a resposta de Molina a pergunta “*como ele se chama*” de Valentín, se dá pela frase “*não, o nome não, isso é só para mim*”, emoldurando, assim, um claro ato de *omissão* ③ – *i.e.* um recorte edição no escopo daquilo que se faz (conscientemente) compartilhar. Mas que não diz respeito a uma prática isolada na organização dos elementos que constituem a trama de “O Beijo da Mulher Aranha”, pois o trecho acima emoldura também outros *tipos* de *omissão* – *outros modos de vê-la* –, sobretudo na maneira como a personagem Valentín organiza com cuidado suas palavras sempre que a proximidade com o tema da homossexualidade o leva pensar mais cuidadosamente acerca de suas palavras. Nesse sentido, a ilustração acima é emblemática, especialmente porque Molina, a todo tempo, antecipa possíveis reações adversas de Valentín, aproveitando as lacunas oferecidas por seus momentos de hesitação, tal como se pode observar no trecho em que o ameaça dizendo “*talvez nem lhe conte nada*”, por medo, evidentemente, de não saber o que esperar de suas reações. E é em retribuição a cautela de Valentín em organizar os pensamentos, e o desconforto de Molina diante da possibilidade se ser julgado por ser homossexual se

constrói a tensão do diálogo acima. Fato que se observa na interpretação de Molina acerca das (então obscuras) motivações de Valentín ao dizer “*uma curiosidade, é isso o que você deve ter*”, em resposta à proposta de intimidade do companheiro cega.

Nesse sentido, é, inclusive, através dessa ilustração que se pode notar uma das mais importantes características de “O Beijo da Mulher Aranha”: o fato de se preocupar em *discursar* com acrescida deliberação também a partir de sua estrutura formal, é *dizer*, a partir de aspectos que, normalmente se relegam à dimensão formalista e, no caso de “O Beijo da Mulher Aranha”, até mesmo *editorial* da construção de uma obra, ao, por exemplo, empregar ali uma marcação gráfica específica no intuito de apontar um silêncio, tal como ele se observa no trecho acima, na ocasião em que Valentín enuncia “*eu sei muito pouco sobre pessoas com tuas inclinações**”. Pois nessa frase, tal como se verifica no livro, designa a presença de uma nota de *rodapé* indicada por um “ * ” (asterisco), de modo que essa pequena marcação gráfica, por indicar uma informação que se sugere não estar inserida na trama, acusa um silêncio omissão ❸.

E o mesmo pode ser dito do próprio *rodapé*, já que, por se apresentar no interior da obra como uma nota à margem da trama (cumprindo a função que se examina aqui), faz-se acusar em relação a mesma justamente como aquilo que não se faz pertencer a ela. Pois essa nota, cuidadosamente posicionada no instante preciso em que Valentín aparenta *não querer ofender Molina* ❸ – ou no instante em que, ao menos, *não quis ser mal interpretado por ele* ❸ –, acusa por meio do “ * ” um adendo de sentidos, que, na diagramação específica de “O Beijo da Mulher Aranha”, se estende ainda por cerca de quatro páginas⁸, designando em nota os detalhes da pesquisa (de teor acadêmico) de um certo D. J. West – como se ilustra a seguir.

* O pesquisador inglês D. J. West considera que são três as teorias sobre a origem física do homossexualismo – e rejeita as três [...] A primeira tenta estabelecer que o comportamento sexual anormal provém de um desequilíbrio da proporção de hormônios masculinos e femininos [...] A segunda teoria [...] é [...] a referente ao intersexualismo. Em vista de ter sido impossível comprovar uma anormalidade hormonal nos homossexuais, tentou-se investigar outros determinantes físicos [...] resolveram enquadrar o homossexualismo como forma de intersexualismo. A terceira e última teoria [...] é aquela que apresenta o fator hereditário (PUIG, 1981, p. 53-56 – Grifos adicionados)

⁸ Dados referentes à edição em português da obra em questão, publicada em 1981 pela editora CODECRI, na cidade de Rio de Janeiro, com tradução de Gloria Rodríguez.

É nesse sentido, portanto, que o “ * ” do qual se falou acima, acusa um silêncio omissão ③. Pois, conforme explicitado na citação acima – transcrição da própria nota de rodapé da qual se fala aqui –, a frase de Valentín, “*eu sei muito pouco sobre pessoas com tuas inclinações**”, omite ③ não apenas possíveis opiniões suas – em respeito, talvez, a sensibilidade do amigo – mas sugere também que a própria *sociedade*, já pelo exemplo do amigo, sustenta em estado de *omissão* a confrontação acerca das origens e das constituições do homossexualismo, evidenciadas por D.J. West. De modo a se insinuar também a ansiedade gerada pelo *desconforto* que o assunto provoca parece despertar em Valentín, e seu aparente receio de dizer algo que possa ofender o amigo ③. É nesse sentido que a narrativa de Manuel Puig, desde suas margens, comenta e acrescenta ao que se emoldura aos aspectos de silêncio omissão ③, de modo a instrumentalizar aspectos extra narrativos, editoriais, no desenvolvimento de sua trama – fortemente marcada pela presença do silêncio e pelo experimentalismo modernista.

Uma outra amostra possível do emprego desse silêncio ③ em “O Beijo da Mulher Aranha” se evidencia na ilustração trazida (em imagem) abaixo, onde se faz destacar aspectos importantes da relação entre a própria diagramação e o conteúdo da trama⁹. Nesse sentido, observa-se primeiro que a *nota de rodapé* pertencente à página situada a esquerda, ocupa sua quase totalidade, e que, ao seu lado, evidencia-se também a continuação da mesma nota, ocupando pouco menos da metade da página que se posiciona a sua direita. Seu conteúdo é a continuação da informação que se trouxe em recorte acima, e diz respeito a outros aspectos da pesquisa apresentada por D.J. West, voltada agora para uma análise sobre os aspectos psicológicos do que pode ser entendido por homossexualismo. Entretanto, uma mirada ao interior da página direita, revela também a existência de um trecho em destaque não junto ao *rodapé* da folha em questão, mas ao fim da descrição do diálogo em si, onde, em itálico, introduz-se como sequência ao que é dito por Valentín – *i.e.* “*de acordo*”.

⁹ Idem.

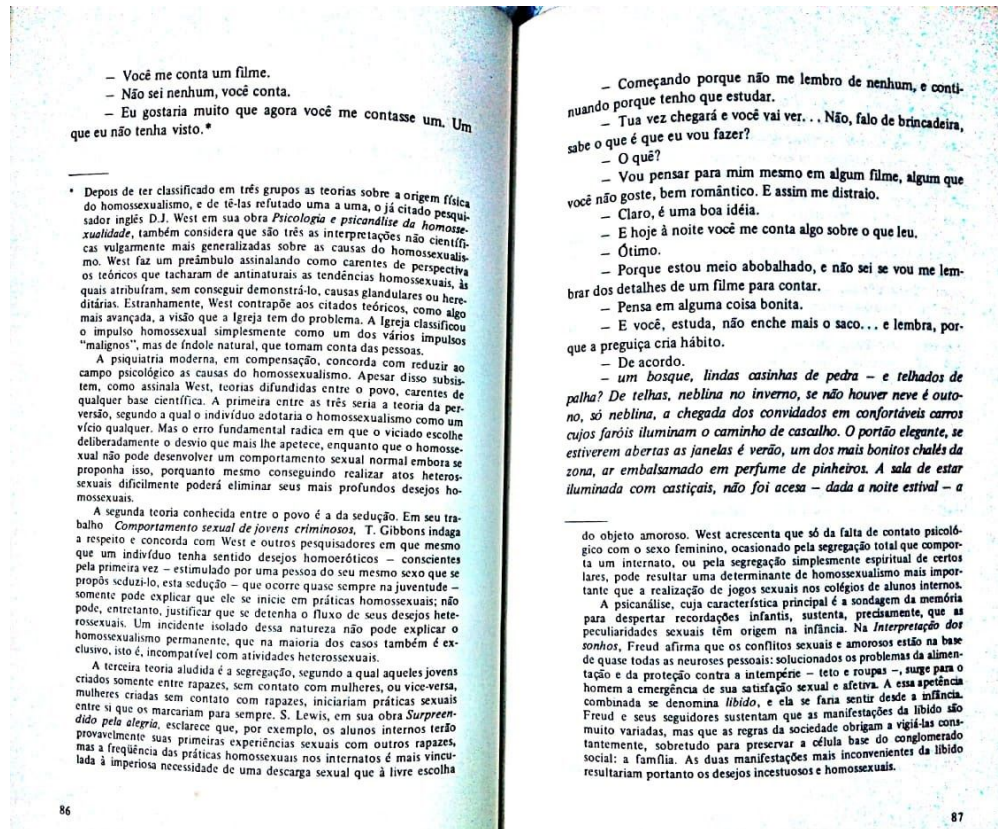


Figura 08 - Diagramação das páginas 86 e 87 da edição brasileira (1981) de “O Beijo da Mulher Aranha”

Trata-se de um trecho curioso em que Manuel Puig apresenta, junto à sequência de um diálogo, um fluxo de dizeres que se omitem, por se tratar de uma descrição do próprio pensamento de Molina, que se conecta ao diálogo acima em função da sugestão de Valentín – *i.e.* “*pensa em alguma coisa bonita*” – disposta anteriormente, no instante em que Molina se queixa das longas (e entediadas) horas de silêncio de Valentín (horas de seu estudo). É nesse sentido que o trecho que se observa em itálico na página 87 (e que se estende até a página 97 do livro) representa também um silêncio omissão $\text{\textcircled{3}}$, destacado pela marcação em itálico, de modo análogo à estratégia empregada nos *rodapés* em “O Beijo da Mulher Aranha”. Uma vez que designa na trama aquilo que está recortado, aquilo que está disponível somente a uma das

personagens, e que se destaca também pelo absurdo de estarem, constantemente, à poucos palmos de distância uma da outra.

Nesse sentido, a apresentação dos pensamentos de Molina inseridos no corpo do diálogo que se apresenta acima, trás *para dentro* algo que está *para fora*, é dizer, acusa um silêncio omissão ③ modo que os estudos de Valentín se apresentam à sua própria experimentação como algo que está para fora da relação que possui com Molina, mesmo ao se desdobrar, literalmente, à meros palmos de distância dele. São, portanto, por contrapontos como estes que a trama de Manuel Puig concatena sentidos a partir daquilo que *omite*. Pois, ademais dos exemplos trazidos acima, a omissão se observa também a partir da própria personagem Molina, que conforme se faz revelar em um momento posterior da trama, omitia ③ ser informante, pois, regularmente, se encontrava com o diretor da prisão e trocava o conteúdo das confidências do amigo por favores pessoais – privilégios alimentares, redução de pena, etc. E é nesse sentido que se destaca também a instintiva relutância de Valentín em falar sobre os assuntos que poderiam comprometer os companheiros, omitindo-os ③ por grande parte de sua interação com Molina, até o momento de sua soltura – ato que desencadeia o assassinato de Molina e o desmantelamento da célula guerrilheira de seus companheiros.

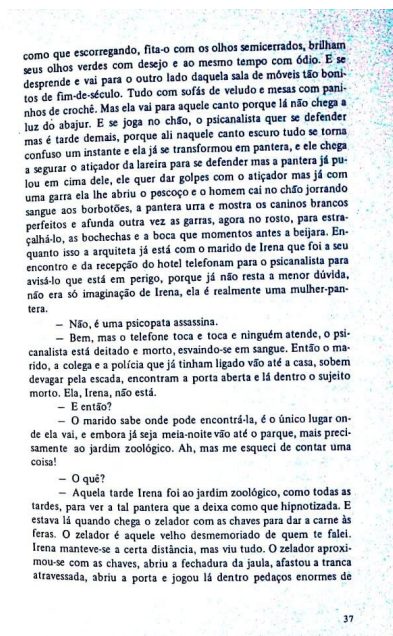
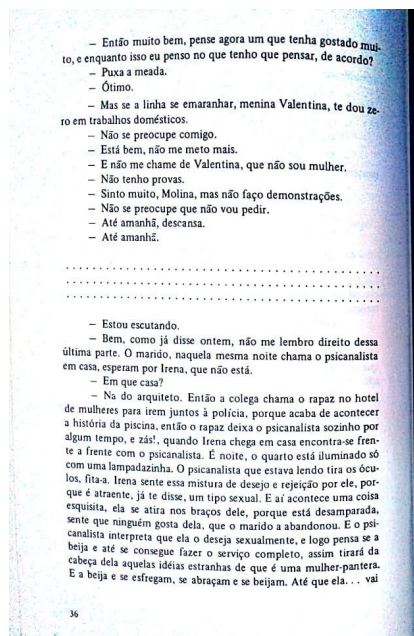


Figura 09 - Ilustração da passagem do tempo em “O Beijo da Mulher Aranha”

Como um último exemplo de silêncio ❸ em “O Beijo da Mulher Aranha”, destaca-se a presença das marcações “.....”, ilustradas acima, em que, no interior da narrativa de Manuel Puig, designam a omissão deliberada de acontecimentos na cronologia do que se apresenta na trama. Um sinal gráfico, portanto, que acusa aquilo que omite ❸ em função da cadência da obra. Estratégia que, no interior de “O Beijo da Mulher Aranha” funciona de modo análogo ao emprego de outro subterfúgio dramático empregado por Manuel Puig: a descrição de obras cinematográficas, realizadas por Molina como estratégia para passar o tempo. Uma estratégia que se faz compreender como silêncio ❸ ao permitir que se desvie o foco do espaço, i.e. da cela, da prisão, e dos problemas que circundam sua condição de encarceramento. É nesse sentido, portanto, que se fez dizer aqui que o silêncio pode ser observado *no tempo, no espaço e nos sujeitos*, pois, como se pode observar em “O Beijo da Mulher Aranha”, ele relaciona vetores que não se podem inferir para fora do tempo e do espaço das narrativas.

É desse modo que se pode dizer que o silêncio que se manifesta por seu aspecto *Omissão* designa, na constituição da presente categoria, aquela manifestação dos sentidos (que se evocam em função do silêncio) capazes de serem observadas no

ato deliberado de um recorte, de uma suspensão; em resumo, da omissão *de fatos narrativos, de passagens de tempo, de emoções, de informações, etc.* Nesse sentido, ao considerar aqui a perspectiva apresentada por José Luiz Fiorin em seu estudo compreensivo sobre as figuras de linguagem – *i.e.* “Figuras de Retórica” (2014) –, percebe-se que elas disponibilizam um rico arcabouço de estruturas e modalidades argumentativas, cujo funcionamento não se faz exclusivo nas modalidades fala ou escrita. Nesse sentido, ressalta-se também que seu emprego se dá, para fins da argumentação, de modos deliberados, conscientemente arquitetados, visando a melhor apresentação de um *modo de ver* – *i.e.* *a persuasão*. Para tanto, implica-se que na construção de um processo retórico eficaz, intenta-se modular certos efeitos dos sentidos através de estratégias que visam destacar aspectos discursivos pertinentes ao justamente omitir os que se consideram impertinentes, e *vice-versa*.

É nesse sentido que o silêncio se encontra também nas figuras de retórica, uma vez que a categoria de silêncio “⊖” se faz identificar também pelo emprego de figuras de retórica, tais como a *Elipses* – *i.e.* figura de construção, empregada para que se atinja um efeito de maior expressividade por vias da *omissão* de certas temporalidades e fatos ⊖ –, a *Hipálage* – que propicia sentidos a partir da omissão ⊖ que se inaugura na transferência de valores de um termo para outro¹⁰ –, a *Reticência* – que, para além do sinal gráfico de mesmo nome “...” (muito explorado em “O Beijo da Mulher Aranha”, como visto acima) designa a estratégia de se deixar incompleta uma frase, uma vez que se suponha que pela omissão se seja possível compreender os sentidos daquilo que se omitiu¹¹ –, etc. Desencadeando sentidos por meio da atuação da *omissão* que se caracteriza pelo emprego do silêncio. É nesse sentido que “O Beijo da Mulher Aranha” representa, na constituição do presente dispositivo, o referencial primeiro de um silêncio omissão: por justamente estruturar-se no manejo daquilo que esconde, omite, apresenta desde a margem, não diz, etc.

¹⁰ Como, por exemplo, pode-se observar na frase “meus discos estavam tristes”, onde a omissão do referencial de “tristeza” – *i.e.* “eu” – faz-se omitir, todavia, sem que a informação e o sentido dessa tristeza o sejam.

¹¹ Como, por exemplo, faz-se possível observar na frase “é, mas para bom entendedor...”, que, intencionando enfatizar os sentidos que evoca, omite o final de um dito popular – *i.e.* “para bom entendedor, meia palavra basta” – sem prejudicar seus sentidos.

4.1.4 Saturação

O aspecto *Saturação* da formação de sentidos que a presença do silêncio concatena – referido também pela insígnia “④” –, se apresentou no processo de produção das bases relativas ao desenvolvimento do presente trabalho, a partir de um exame da obra de José Agripino de Paula, intitulada “PanAmérica” (1967). Obra literária constituída por uma também singular narrativa, marcada pelo excesso de seus maneirismos (estéticos) e pelo teor megalomaniáco de sua abordagem. É nesse sentido que “PanAmérica” inaugurou, junto ao processo de desenvolvimento do presente dispositivo analítico, a concepção de um silêncio que se revela não por vias de um vazio, propriamente dito, mas por vias de um aspecto saturação ④, tal como se concebe aqui – e que se pode, em um primeiro momento, ilustrar no trecho abaixo:

O cenógrafo era um antigo colega de universidade, e eu subi para o palco e procurei ajudar o cenógrafo, o meu antigo colega de universidade, a montar o cenário, mas ele dispensou a minha ajuda discretamente como dizendo que eu iria atrapalhar a montagem do cenário. Eu descii do palco, enquanto os operários e o cenógrafo e o diretor trabalhavam com rapidez e habilidade na montagem do cenário. Instantes depois o cenário estava montado, e era o interior de uma casa agradável e simples. Os atores entraram no cenário e começaram a representar uma família americana classe média. Eu sorria com a cena que transcorria no palco e me sentia feliz ④. Os atores representavam ④ uma família feliz, e eu via na porta da casa um vaso de flores, e eu me sentia feliz de ver aquela família classe média americana ④, o pai conversando com a filha, o filho conversando com a mãe e os irmãos. A harmonia e felicidade da cena se transmitia para mim ④, e eu sorria imaginando que eu futuramente poderia formar uma família exatamente igual àquela ④. (PAULA, 1967, p. 30-31 – Grifos adicionados)

É desse modo que “PanAmérica” conduz sua narrativa: concatenando sentidos a partir do emprego de referências *pop*, e viabilizando um fluxo narrativo que se apresenta sem *recuos* aparentes, cumulativo, como se não houvessem limites para as possibilidades cenográficas (e geográficas) constituintes de sua trama, e para as combinações que se demonstram possíveis no aspecto das relações interpessoais de “PanAmérica”. É nesse sentido que a obra de José Agrippino de Paula se demonstra, antes de tudo, *abarrotada* ④, por, constantemente, se organizar pelo que é excessivo,

pelo que é grandioso, seja pelo que diz respeito a sua ambientação – *i.e.* em muitos momentos adaptada no interior dos estúdios de Hollywood (como se observa acima) –, seja pela estética adotada por Agrippino de Paula, que, como destacado no interior do trecho acima, se ancora em constantes repetições – *i.e. em constantes excessos* –, tal como se pode ilustrar nas repetições destacadas em “(A)” e “(B)” a seguir: “(A) o cenógrafo era um (B) antigo colega de universidade, e eu subi para o palco e procurei ajudar (A) o cenógrafo, o meu (B) antigo colega e universidade, a montar o cenário”.

E é nesse sentido que “PanAmérica” demonstra, logo nos primeiros instantes da narrativa apresentada por Agrippino de Paula, tendo a repetição como um aspecto estilístico evidente, insinuando que a constituição de sua trama se dará sem evidenciar suas constitutivas lacunas. E isso, em grande parte, em função da perspectiva narrativa que assume ao desenvolver-se a partir de uma estrutura de *relato*, arquitetada em primeira pessoa (como apontado *em negrito* no recorte trazido acima), e pautada por repetições e excessos, tal como os que observamos no exemplo considerado anteriormente – na atribuição “(A)” e “(B)” dada acima. Entretanto, dizer que a obra de Agrippino de Paula se arquiteta em saturação ④, não é o mesmo que dizer que ela se arquiteta sem empregar o silêncio. Haja visto que a presença de um aspecto saturação do silêncio, como ilustrado no trecho trazido acima, se faz acusar de outros modos.

Fato que se ilustra nos sentidos que se propõem a partir de construções como “*eu sorria com a cena que transcorria no palco e me sentia feliz*”, que é acompanhada pelas igualmente significativas construções “*os atores representavam uma família feliz [...] e eu me sentia feliz de ver aquela família classe média americana [...] A harmonia e felicidade da cena se transmitia para mim*”, que, em função das atribuições que se estabelecem no presente dispositivo analítico, pode-se observar que as respectivas constituições acima acusam um silêncio ④ específico, um silêncio que se acusa já em sua estrutura “relato”, ao, por exemplo, saturar, por assim dizer, as informações sobre o entorno e sobre os atos do próprio protagonista (e narrador), impedindo que se formem espaços nas frases, nos dramas, nos diálogos, capazes de revelar aspectos pessoais dessa personagem central. Pois, em “PanAmérica”, há, aparentemente, espaço para

tudo – *para absolutamente tudo* – menos é claro para aquilo que é central em sua arquitetura: a sua personagem narrador. E é por isso que se pode dizer que em “PanAmérica” não se sabe sequer *quem* “fala”, haja visto que em momento algum da trama se lhe é atribuído um *nome* ou descrição *física, idade*, etc. – que não seja as anatômicas, apresentadas em momentos como os de interação sexual que desempenha junto à personagem Marilyn Monroe (Idem, p. 59-62).

Este silêncio ④, como apontado acima, se faz evocar, por exemplo, quando, no interior da trama, dizer “*eu me sentia feliz de ver aquela família classe média americana*” significa também acusar uma fundante tristeza (ou apatia) a qual, em função do contraste provocado pela visão que lhe transmite felicidade – tão repticiamente enfatizada, como evidente no trecho acima –, sugere estar presente em seu cotidiano, nos momentos comuns em que a personagem não estiver *vendo aquela família de classe média americana*, por exemplo. Por conseguinte, trata-se de um silêncio ④ que promove sentidos a partir daquilo que se faz mostrar quando se logra retirar o foco de si mesmo. Um silêncio que, como um *drible da vaca*¹², não se apresenta pelo que mostra mas em função daquilo que, em uma dada constituição narrativa, “mostrar” propicia “esconder” ④. Uma *sobreposição*, portanto, empregada para ocultar (ou dissimular) a si mesmo. Nesse sentido, é expediente considerar também o seguinte trecho de “PanAmérica”, oriundo de suas páginas introdutórias, nidificando as relações entre *saturação* e silêncio defendidas aqui:

Burt não podia se mover devido ao excesso de peso das enormes asas brancas, e mantinha-se de pé segurando na capota do caminhão. Burt começou a se queixar que os fios de nylon que o prendiam ao helicóptero não estavam

¹² No universo do futebol, o “drible da vaca”, *i.e.* ação de conduzir a bola com um dos pés e de, em um momento de bote defensivo do adversário, insinuar conduzi-la para o lado oposto ao que se irá em verdade conduzi-la (em um movimento que se assemelha ao movimento de um chicote, como o que é feito pela cauda das vacas). No entanto, o “drible da vaca” é por vezes confundido com outro drible, chamado também de “meia lua”, e que, por sua vez, se caracteriza pela contra-intuitiva iniciativa de se lançar a bola para a esquerda ou para a direita do adversário que se aproxima para recuperá-la, e imediatamente dar a volta pelo lado oposto do mesmo para recuperá-a. Ambas estratégias resultam na perda do *timing* da ação defensiva em função de uma temporária desorientação. No primeiro caso, por exemplo, o jogador defensivo se desarma em no próprio intento de desarmar o primeiro, ludibriado pela falsa leitura do movimento empreendido pelo oponente. No segundo caso, por outro lado, o jogador defensivo, ao imaginar haver um outro jogador fora de seu campo de visão para receber o *passé* do primeiro, muda sua estratégia de defesa – reposicionando-se –, mas percebendo tardiamente que a bola se encontra de volta com o mesmo jogador que a lançara.

firmes, e que o peso das asas era excessivo. Burt continuava se lamentando e dizendo que era perigoso ele permanecer perto do lança-chamas. Eu apontei para Burt o negro e disse que ele era um técnico em lança-chamas e que não existia nenhum perigo d'ele ser queimado. **Burt disse que eu poderia realizar uma sobre impressão no negativo do filme** que todos os problemas estariam resolvidos. **Eu me irritei com Burt e disse que tudo que estava fazendo era em prol do realismo do filme, e que o público não acreditava nas sobre impressões imperfeitas e borradas.** Eu me tornei mais irritado com Burt quando ele começou a falar dos fios de nylon transparentes que iriam prender ao helicóptero. Eu gritei irritado com Burt dizendo que eu pretendia colocar seu double na cena da fuga dos judeus, mas que ele é que havia insistido para ser ele mesmo o Anjo do Senhor. (PAULA, 1967, p. 10 – Grifos adicionados)

Nesse momento, convém dizer que grande parte da narrativa de Agrippino de Paula se estrutura em prol de uma empresa grandiosa: a adaptação da Bíblia para o cinema. Uma adaptação que, como evidenciado no trecho acima, se destaca também pela participação de grandes estrelas do cinema hollywoodiano – como o próprio Burt Lancaster –, sob a direção cinematográfica da própria personagem narrador. Nesse sentido, o trecho em questão aparenta dar pistas acerca da própria estrutura narrativa de “PanAmérica”, ressaltando possibilidades enganos estéticos, que se empregam no cinema com o intuito de produzir impressões de verossimilhança – *i.e.* os chamados truques e efeitos especiais. Mas acusa também o silêncio ④ q que se instala por todo curso da obra, ao tomar em perspectiva os trechos destacados em negrito acima. Pois, como trazido em recorte, a personagem Burt Lancaster, prestes a interpretar o papel de Anjo do Senhor no filme dirigido pela personagem sem nome (narrador), demonstra temer pela própria segurança e sugere ao diretor (narrador) a realização de uma “*sobre impressão*” no negativo, *é dizer*, que se imprima informações posteriores a gravação da película, adulterando o conteúdo que a câmera captura através da manipulação das imagens em sobreposição ao negativo do filme, de modo que, intercalados ao conteúdo da primeira gravação, permita que se produza efeitos específicos (*efeitos especiais*).

É nesse sentido que a resposta da personagem sem nome, *i.e.* “*eu disse que tudo que estava fazendo era em prol do realismo do filme*”, serve aqui como um guia para compreender o silêncio saturação, uma vez que seu emprego em uma narrativa põe em risco também a integridade de seu aspecto realista, *é dizer*, estabelece uma ruptura estratégica, instaura-se uma lacuna, uma vez que provoca, de modo inexorável,

um transbordamento, uma *saturação*, e acarreta, portanto, uma caricatura, um engano, que ao constituir-se em oposição ao silêncio acusa também os sentidos que silencia. É nesse sentido, portanto, que se entende aqui que “*o público não acredita nas sobre impressões imperfeitas e borradas*”, pois o efeito do silêncio ④ que se emprega nesse sentido se acusa precisamente no estranhamento sentido pelo público, ou seja, na percepção de uma estranheza nos sentidos concatenados por um dizer (ou mostrar). E é em razão disso que seu emprego faz-se, em um sentido mais cotidiano, demonstrar naquilo que se considera estar *fora do lugar, mentiroso* ou *delirioso*. É nesse sentido que o trecho abaixo, oriundo das partes finais do romance de Agrippino de Paula, resume, por amostragem, o emprego do silêncio ④ no todo da obra, relacionando, em sentidos soniais, a própria ditadura militar ao inexplicável delírio que se observa desde a janela das casas:

Eu me escondi debaixo da marquise dos prédios enquanto os corpos caíam. Os corpos de crianças e velhos batiam na laje da calçada, em cima da marquise onde eu estava. Era uma chuva de homens, mulheres e crianças que caíam. Eu me aproximei de uma criança que havia caído de cima do prédio e esta criança parecia uma boneca de pano, e o som que ela produziu ao bater na laje foi a de uma boneca de pano. Depois eu pensei que deveriam estar lançando os corpos de cima e pretendiam me atingir. Jogavam os corpos de cima como fossem pedras, e eu me apertava contra a parede caminhando na direção de outra marquise os corpos batiam no solo. Poderia ser uma chuva de bonecos ou de homens, e poderia ser que os bonecos e os homens não caíam naturalmente, mas eram jogados de cima e poderia ser que não eram simplesmente jogados, mas jogados contra mim como se fossem pedras. Eu entrei no edifício e subi para o apartamento de Burt Lancaster. O forte Burt e Harpo Marx estavam na janela do apartamento olhando as avenidas iluminadas [...] A multidão inquieta estava nas ruas e olhava para o céu escuro situado acima dos prédios iluminados; [...] e demonstrava uma grande **satisfação** por estar presenciando aquele espetáculo. (PAULA, 1967, p. 241-242 – Grifos adicionados)

Destaca-se aí a pervasiva atmosfera de apatia diante dos horrores e dos absurdos de “PanAmérica”, como artifício narrativo dramático. Horrores que, em função do presente dispositivo analítico, destaca, junto a suas condições de produção, a memória de já-ditos contemporâneos a obra, como a própria ditadura. Fato que se comprova na sequência do trecho acima, trazido em recorte à seguir:

Burt soltava piadas sobre as coisas que estavam acontecendo. **Nós três ríamos** [...] Nós vimos de longe os homens correndo em pânico. Harpo Marx continuava sentado na poltrona **rindo** e o surdo-mudo arregalou os olhos e viu perdido na multidão em pânico um seu amigo do Departamento de Ordem

Política e Social. Harpo Marx buzinou e acenou para este amigo, e em seguida ele estava ao nosso lado na janela, enquanto Burt reprovava através de caretas que Harpo Marx tivesse chamado o policial do DOPS, e que o policial poderia nos prender por atividades subversivas. Mas eu, Harpo e o policial do DOPS [...] continuávamos olhando a avenida iluminada [...]. **Eu pensei que aquelas perturbações podiam ter origem no ovo frito cósmico**, semelhante a uma galáxia, deveria estar passando e que a multidão apontava para o ovo frito cósmico que irradiava uma luz branca e produzia um som grave e que aumentava. Eu, Burt Lancaster e o policial do Departamento de Ordem Política e Social procurávamos nos estender na janela e olhar para cima; **mas o ovo frito cósmico passava atrás do prédio em que nós estávamos e nós só vimos uma parte da luminosidade branca que deveria ser a clara do ovo frito cósmico.** (PAULA, 1967, p. 241-243 – Grifos adicionados)

Trecho em que a indiferença ao sofrimento alheio se mescla com a atitude de se entreter com (e através) dele, assistindo da janela os horrores cotidianos de uma terra de *sem pé nem cabeça*, que se apresenta como em um transe – como uma *terra inteira em transe* – cuja explicação lógica para os problemas só pode ser o ovo frito cósmico, o qual o policial do DOPS (junto às personagens Marx, Lancaster e narrador) se esforçavam, sem sucesso, para ver da janela. É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que “PanAmérica” discursa em contrário ao anestesiamento promovido pela cultura de massa em um dos momentos de maior repressão estatal experimentado pelos países latino-americanos no século XX. E é nesse sentido também que discursa, já desde seu título, contra as atualizações do colonialismo patrocinadas pela modernidade, uma vez que o termo “PanAmerica” faz referência a “[...] expressão política da transformação dos Estados Unidos em potência dominante no hemisfério ocidental no final do século XIX [...]” (LOGUERCIO, 2007, s/p), e satura, tal como visto na trama de Agrippino de Paula, os sentidos que, em uma perspectiva histórica, se contrapõem a ideia nortenha de uma “PanAmérica”, é *dizer*, relega ao silêncio seu contraste maior: a também histórica ideia de uma “Latinoamérica”¹³.

¹³ Segundo Loguercio, “[...] o Pan-americanismo está diretamente vinculado à política exterior norte-americana, e emerge paralelo a um aumento das contradições sociais em aquele país. O Latino-americanismo se desenvolveu em uma dialética de avanços e retrocessos, de maneira desigual nos diferentes países latinoamericanos [...]” (LOGUERCIO, 2007, s/p)

É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que o silêncio ④ está também na televisão¹⁴, no barulho do tráfego, nas partidas de futebol, e, em um sentido mais ordinário, também ao se dizer “*tudo bem*” a alguém quando, em realidade, não está. É isso que se quer dizer aqui quando se diz que o texto artístico está “semanticamente saturado” (EAGLETON, 2006, p. 152), pois, como dito anteriormente em relação ao silêncio como caráter poético, “o que quer que percebamos num texto, só o percebemos graças ao contraste e a diferença” (p. 154), diferença, portanto, que, para o presente dispositivo analítico, torna-se fundante junto ao aspecto saturação do silêncio, tal como examinado em “PanAmérica”, e ilustrado aqui em função dele.

4.1.5 Solidariedade

O aspecto *Solidariedade* da formação de sentidos que a presença do silêncio concatena – referido também pela insígnia “⑤” –, se apresentou no processo de produção das bases relativas ao desenvolvimento do presente trabalho, a partir de uma leitura da obra “Queremos Tanto a Glenda” (1980)”, enigmática narrativa de Julio Cortázar, fruto de uma condução delicada, por onde os fatos não se antecipam – não se anunciam –, mas no entanto sustentando a impressão de, em simultâneo, tratar-se de um relato de fatos já ocorridos que se experimentam na trama como se estivessem em pleno desvelamento. Característica importante de “Queremos Tanto a Glenda” que, para além do desenvolvimento interno da trama, maximiza os efeitos de um silêncio ⑤, curiosamente empregado por Julio Cortázar em momentos importantes de sua narrativa. Nesse sentido, observa-se o trecho trazido abaixo:

En aquel entonces era difícil saberlo. Uno va al cine o al teatro y vive su noche sin pensar en los que ya han cumplido la misma ceremonia, eligiendo el lugar y la hora, vistiéndose y telefoneando y fila once o cinco, la sombra y la música, la tierra de nadie y de todos allí donde todos son nadie, el hombre o la mujer en su butaca, acaso una palabra para excusarse por llegar tarde, un comentario a media voz que alguien recoge o ignora, casi siempre el silencio, las miradas vertiéndose en la escena o la pantalla, huyendo de lo contiguo, de lo de este lado. **Realmente era difícil saber**, por encima de la publicidad, de las colas

¹⁴ Ver trecho introdutório do livro “Dentes Ao Sol” de Ignácio de Loyola Brandão (1976), disponível no capítulo segundo da presente análise.

interminables, de los carteles y las críticas, **que éramos tantos los que queríamos a Glenda**. (CORTÁZAR, 2009, p. 17 – Grifos adicionados)

Com estas palavras introdutórias, trazidas no recorte acima, Julio Cortázar chama a atenção para um tipo de silêncio ao qual, erroneamente, se atribui menor importância no jogo de sentidos, o silêncio de quem se cala para ouvir, de quem abdica da palavra (sem, evidentemente, abdicar-se dos sentidos) no intuito pontual de contemplar os sentidos que lhe transmitem os outros: *o silêncio do espectador de cinema*, por exemplo, que é, por sua vez, suficientemente semelhante ao *do ouvinte do rádio, do espectador da televisão, da platéia do teatro*, etc. Silêncio que, de um modo geral, define a posição de enunciatário (*i.e.* aqueles que recebem a ação da fala dos enunciadores) em uma situação de enunciação (*i.e.* atividade interacional, e, portanto, de caráter *social*, pela qual a qual a linguagem é posta em uso). É nesse sentido que “Queremos Tanto a Glenda” se inaugura trazendo ao centro de seu foco narrativo estes que se calam nos espetáculos: os *espectadores*.

É nesse sentido que as frases destacadas em negrito no trecho acima, *i.e.* “*era difícil saber que éramos tantos los que queríamos a Glenda*”, inferem que, em “Queremos Tanto a Glenda”, o silêncio assume um papel importante no desenvolvimento da trama. Sobretudo porque impõe ali uma condicionante narrativa pivotal, estabelecendo, já em seu ato inaugural, que a unidade que se estabelece entre esses que “*queriam tanto a Glenda*”, se dá, em função de sua reverência e admiração, manifestados, em um primeiro momento, desde de o silêncio das personagens diante da atriz de cinema que amam – a personagem Glenda Garson. Fato que, como demonstrado no trecho acima, sugere também uma relevante complexificação operacional, dificultando, pela mesma razão, que as personagens em questão tomassem conhecimento umas das outras a partir sua posição de silêncio.

Llevó tres o cuatro años y sería aventurado afirmar que el núcleo se formó a partir de Irazusta o de Diana Rivero, ellos mismos ignoraban cómo en algún momento, en las copas con los amigos después del cine, **se dijeron o se callaron cosas que bruscamente habrían de crear la alianza**, lo que después todos llamamos el núcleo y los más jóvenes el club. De club no tenía nada, simplemente queríamos a Glenda Garson y eso bastaba para recortarnos de los que solamente la admiraban. Al igual que ellos también nosotros admirábamos a Glenda y además a Anouk, a Marilina, a Annie, a Silvana y por qué no a

Marcello, a Yves, a Vittorio y a Dirk, pero solamente nosotros queríamos tanto a Glenda, y el núcleo se definió por eso y desde eso, **era algo que sólo nosotros sabíamos y confiábamos a aquellos que a lo largo de las charlas habían ido mostrando poco a poco que también querían a Glenda.** (CORTÁZAR, 2009, p. 17-18 – Grifos adicionados)

Nesse sentido, portanto, o trecho acima explicita também que essa condição de silêncio possibilita às personagens interagir através de instâncias de silêncio, que culminam no estabelecimento de um segredo compartilhado, “*algo que sólo nosotros sabíamos*”, e que, por essa razão, lhes conferia também o poder de transmitir apenas a quem julgavam merecer, ou seja, a “*aquellos a que lo largo de las charlas habían ido mostrando poco a poco que también querían a Glenda*”. Mas é também no trecho acima que “Queremos Tanto a Glenda” indica um silêncio ⑤ ao explicitar que “*se dijeron o se callaron cosas que habrían de crear la alianza*”, é dizer, ao evidenciar que o silêncio é também um meio para a aproximação de sujeitos, e que ele, portanto, é capaz de comunicar tão bem quanto aquilo que, porventura, se diga. Fato que se explicita também, em um momento posterior da trama, quando “[...] a la hora del estreno de Los frágiles retornos [...]” (Idem. p. 18), as personagens se dão conta de “[...] *que éramos muchos los que queríamos a Glenda [...]*” (Idem – Grifos adicionados), em função do que “[...] *ese aire como perdido de las mujeres y el dolido silencio de los hombres nos mostraban mejor que una insignia o un santo y seña [...]*” (Idem – Grifos adicionados).

É nesse sentido que se diz aqui que o silêncio está na base de “Queremos Tanto a Glenda”, e que, de um modo mais específico, ele está naquilo que unifica essas personagens da narrativa de Julio Cortázar – *i.e. os que “queriam tanto a Glenda*”. Um silêncio que, pelo sigilo das mesmas, lhes permitiam gozar de “[...] *una autenticidad total sin riesgos de infiltrados o de tilingos [...]*” (Idem, p. 19 – Grifos adicionados), e que lhes propiciou um agrupamento específico, orientado por “[...] *una estructura de clan [...]*” (Idem – Grifos adicionados), que os permitiu inclusive concordar entre si, no tocante ao fato de “[...] *no [poder] tolerar a los advenedizos, a las tumultuosas lesbianas, a los eruditos de la estética [...]*” (Idem – Grifos adicionados) no seio de sua peculiar organização. Portanto, em um momento primeiro da trama, “[...] *las reuniones eran solamente Glenda, su deslumbrante ubicuidad en cada uno de nosotros, [...]* no

sabíamos de discrepancias o reparos [...]” (Idem – Grifos adicionados), entretanto, essa passiva contemplação primeira – evidenciada acima – vai lentamente cedendo espaço a um estranho comportamento intervencionista, passível de ser ilustrado no recorte abaixo:

Sólo poco a poco, al principio con **un sentimiento de culpa, algunos se atrevieron a deslizar críticas parciales, el desconcierto o la decepción frente a una secuencia menos feliz, las caídas en lo convencional o lo previsible**. Sabíamos que Glenda no era responsable [...] Conocíamos otros trabajos de sus directores, el origen de las tramas y los guiones; **con ellos éramos implacables porque empezábamos a sentir que nuestro cariño por Glenda iba más allá del mero territorio artístico y que sólo ella se salvaba de lo que imperfectamente hacían los demás**. Diana fue la primera en hablar de misión [...] cuando admitimos llanamente que era cierto, que **no podíamos quedarnos solamente en eso, el cine y el café** y quererla tanto a Glenda. Tampoco entonces se dijeron palabras claras, no nos eran necesarias ⑤. Sólo contaba la felicidad de Glenda en cada uno de nosotros, y esa felicidad sólo podía venir de la perfección. De golpe los errores, las carencias se nos volvieron insoportables (CORTÁZAR, 2009, p. 20 – Grifos adicionados)

Nesse sentido, tal como evidenciado acima, as personagens da trama, *“poco a poco, al principio con un sentimiento de culpa, se atrevieron a deslizar críticas parciales”*, diante daquilo que lhes traía as expectativas, daquilo que desgostavam nos filmes de Glenda, até finalmente *“sentir que su cariño por Glenda iba más allá del mero territorio artístico”*, e que *“no podrían quedar solamente en eso, el cine y el café”*. É nesse instante, portanto, que, em *“Queremos Tanto a Glenda”*, se efetua uma complexificação em termos narrativos, patrocinada ali pela vigência de um silêncio ⑤, ilustrado acima na frase *“tampoco se dijeron palabras claras, no nos eran necesarias”*, pois o que se chama aqui de aspecto solidariedade do silêncio designa justamente a característica do silêncio de promover reflexões – de promover sentidos – através daquilo que não se diz. Nesse sentido, esse aspecto do silêncio se diferencia dos demais – *i.e. saturação, incapacidade, omissão, esquecimento* – por ser empregado com o intuito de que o outro (*i.e. o enunciatário*) seja desafiado a produzir sentidos por si mesmo. E pode, nesse sentido, ser compreendido como um ato de solidariedade, *um encorajamento*, em que se convida o outro a refletir acerca das implicações de certos sentidos – promovendo sentidos próprios.

Nesse sentido, esse silêncio ⑤, para além da própria relação entre as personagens da trama, parece estar presente também quando levado em consideração os sentidos de sua relação discursiva, pois uma vez que se considere “Queremos Tanto a Glenda” à luz de suas condições de produção (tais como explicitadas no capítulo segundo da presente análise) pode-se perceber que a guinada narrativa que patrocina alude também a um *já-dito* que a transcende, tal como se evidencia abaixo:

esa noche volvimos [...] como aplastados por la responsabilidad que acabábamos de reconocer y asumir, [...] entreviendo la felicidad de un futuro sin tacha, de Glenda sin torpezas ni traiciones. [...] Dividimos ecuánimemente las tareas entre los que deberían procurarse la totalidad de las copias de *Los frágiles retornos* [...] Dos meses después [...] el laboratorio estuvo en condiciones de sustituir en *Los frágiles retornos* la secuencia ineficaz de los pájaros por otra que devolvía a Glenda el ritmo perfecto y el exacto sentido de su acción dramática [...] La misión se cumplía sin sosiego [...] completamos el rescate de *El fuego de la nieve* y *El prisma* [...] **Lo más difícil estaba desde luego en decidir los cambios, los cortes, las modificaciones de montaje** [...] **Pero aunque algunos, derrotados, asistiéramos a la nueva versión con la amargura de que no se adecuara del todo a nuestros sueños, creo que a nadie le decepcionó el trabajo realizado; queríamos tanto a Glenda que los resultados eran siempre justificables**, muchas veces más allá de lo previsto (CORTÁZAR, 2009, p. 21-22 – Grifos adicionados)

Como ilustrado no trecho trazido acima, percebe-se que as personagens se engajam, por fim, no laborioso exercício de recolher todas as cópias dos filmes os quais Glenda havia participado em sua carreira e de, assim, adulterar o conteúdo original dos mesmos, almejando livrá-los de tudo o que consideravam *imperfeições* ou *equivocos* (sejam eles pequenos ou grandes), editando-os em um laboratório e pondo-os de volta em circulação após serem, desse modo, satisfatoriamente redimidos das máculas que, segundo eles, obscureciam seu esplendor. Pois acreditavam que “[...] *más allá de las discrepancias éticas o históricas imperaba el sentimiento que siempre nos uniría, la certidumbre de que el perfeccionamiento de Glenda nos perfeccionaba y perfeccionaba el mundo* [...]” (Idem, p. 23-24 – Grifos adicionados). Tanto que, ao descobrirem que Glenda havia se aposentado, compreenderam sua retirada como um “[...] *acto de amor que nos abarcaba en una entrega última, ésa que los profanos sólo entenderían como ausencia* [...]” (Idem, p. 24 – Grifos adicionados), é *dizer*, interpretaram seu *silêncio*

como sendo um sinal inequívoco de que Glenda se compadecia do que faziam, e que lhes prestava apoio no ato. Até que, entretanto:

Usual y humano: Glenda anunciaba su retorno a la pantalla [...] Nadie olvidaría esa noche en el café [...] **Casi no fue necesario que Irazusta dijera lo que todos vivíamos como una amarga saliva de injusticia y rebeldía.** [...] qué culpa tenía ella de ser actriz y de ser Glenda [...]

Cuando Diana [...] dijo: «Sí, es lo único que queda por hacer», **hablaba por todos sin necesidad de consultarnos.** Nunca el núcleo tuvo una fuerza tan terrible, **nunca necesitó menos palabras para ponerla en marcha.** [...] Ni siquiera nos despedimos como de costumbre [...] Fue más bien un darse la espalda, pretextar que era tarde, que había que irse; salimos separados, cada uno llevándose su deseo de olvidar hasta que todo estuviera consumado [...] **Nunca hablaríamos de eso con nadie,** nos evitaríamos cortésmente en las salas y en la calle; **sería la única manera de que el núcleo conservara su fidelidad, que guardara en el silencio la obra cumplida. Queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable. En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz.** (CORTÁZAR, 2009, p. 21-22 – Grifos adicionados)

É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que “Queremos Tanto a Glenda” se conclui *em silêncio*, concatenando sentidos a partir daquilo *que não dizer* propicia indicar. *que não dizer* propicia indicar. Pois quando, em função do silêncio, não se for preciso dizer aquilo que se despontar como essencial em um contexto de interação, tal como acontece em “Queremos Tanto a Glenda” pelos exemplos ilustrados acima, é justamente aí que se considera esse aspecto do silêncio que se chama aqui de *Solidariedade*. E é em função desse silêncio ⑤ que, pelas mesmas funcionalidades observadas acima – e em função da consideração de suas condições de produção (*i.e.* de seu elo com a história) –, se pode também afirmar que *ao escolher não nomear de modo explícito* o nome da prática desempenhada pelas personagens de “Queremos Tanto a Glenda”, ou seja, *ao não dizer que quando um grupo de indivíduos, por seu desejo pessoal de arrancar das produções culturais de seu tempo aquilo que consideram de mau gosto, não virtuoso, equivocado, etc.*, estas estão, em realidade, desempenhando o que se pode chamar de *censura*, é que se instala, de fato, na produção que se intitula “Queremos Tanto a Glenda”, a pervasividade desse silêncio ⑤ e sua relação com a história.

Pois, em virtude de uma consideração orientada pelo dispositivo analítico presente – e suas constitutivas condições de produção –, *falar de censura* em um momento histórico em que a censura se instaura como prática de Estado, especificamente pelo domínio dos meios culturais massivos, faz-se possível apenas através da aplicação de estratégias discursivas diversas, tais como o emprego do silêncio, e em particular esse aspecto do silêncio “Ⓣ” que faz com que “*palabras claras no sean necesarias*”. E, nesse sentido, a categoria *Solidariedade* designa também aspectos mais propriamente pedagógicos do uso do silêncio, altamente reflexivos, servindo de veículo para a conscientização ou maturação da percepção do outro. E é neste sentido, portanto, que a presente categoria encontra na psicanálise seu embasamento teórico indivisível, ao ser tomada por base diante das postulações de J.-D. Nasio – importante teórico da psicanálise argentino –, acerca do papel e funcionamento do silêncio no âmbito da psicanálise.

Pois nesse âmbito específico, é o silêncio o que “[...] melhor exprime a estrutura densa e compacta, sem ruído nem palavra, de nosso inconsciente próprio [...]” (NASIO, 1989, p. 07) já que “[...] a estrutura da realidade psíquica [...] é [afinal] uma estrutura perfeitamente muda.” (Idem, p. 08). E é nesse sentido, portanto, que se pode dizer que há uma relação simbiótica entre o inconsciente e o silêncio, tal como considerada anteriormente diante dos postulados de Marcel Duchamp. Pois entende-se aqui – por vias de J.D. Nasio – que “[...] o inconsciente é antes de tudo um ‘discurso sem palavras’ [...]” (Idem), e que deve, portanto, ser empregado também pelo próprio analista – *i.e. psicanalista* – no intuito de estimular a compreensão mútua entre paciente e analista, já que, de um modo inequívoco, “[...] fazer silêncio em um momento ou outro [de uma] sessão [...] [equivaleria] para o praticante não somente a mostrar o inconsciente pulsional¹⁵, mas também a convocá-lo de novo [...]” (Idem, p. 09). O que, por sua vez,

¹⁵ O caso para a atualidade disso que, na psicanálise, se conhece por “pulsões” é o que, em linhas gerais, designa a elas a fonte das tensões que, em cada indivíduo, se demandam, inconscientemente, liberar para que se equalizem as energias de seu interior. É nesse sentido que se diz que “[...] para Freud, o que melhor expressa esse estímulo pulsional é a ‘necessidade’ e o que pode aplacar esse estado é a satisfação decorrente de uma modificação adequada na fonte dessa pulsão. [E que] a existência de estímulos pulsionais revela a presença de um mundo interno [...]” (NETO, 2009)

“[...] significa dizer o quanto simular a pulsão através do silêncio [...] é mais que representá-la, é também *engendrá-la* [...]” (Idem – Grifos adicionados).

Ademais, em benefício da presente conceituação desse silêncio ⑤, é importante também dizer que, em termos gerais, “[...] quase todas as dificuldades da psicanálise têm uma relação com o dizer, com a ‘palavra’ [...]” (REIK apud NASIO, 1989, p. 17), uma vez que “[...] a psicanálise prova [justamente] o poder das palavras e o poder do silêncio [...]” (Idem, p. 19) considerando, por seu intermédio, os “[...] efeitos emocionais do silêncio [...]” (Idem, p.17). E é nesse sentido que se afirma que “[...] o silêncio do analista torna-se um fator que favorece a reciprocidade das forças emocionais [...]” (Idem, p. 22), e, nesse sentido, constituindo um silêncio *solidário*. Pois, diante do “[...] poder ativo do silêncio [...]” (p. 22), é que, pela psicanálise, se “[...] torna transparentes os pequenos nada da conversação [pois] possui uma força que arrasta o paciente e o faz progredir, empurra-o para profundezas maiores do que havia visualizado [...]” (p. 22), *é dizer*, o transporta a uma realização relevante, autonomamente acessada, atribuindo-lhe proveitos racionais específicos. É nesse sentido, portanto, que o que se estabelece aqui por silêncio *solidário* – *i.e. solidariedade* –, se estabelece aqui ao trazer para o interior do presente dispositivo analítico aquilo que pela psicanálise se percebe como instrumento de, dentre outras coisas, evocação de sentidos e realizações pessoais – permitindo, assim, que *um outro*, por seu intermédio, aceda a uma instância de compreensão pertinente.

4.2 AS CATEGORIAS EM USO

É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que os cinco aspectos da formação de sentidos do silêncio considerados acima constituem as cinco categorias do presente dispositivo analítico. Entretanto, uma vez estabelecido suas características individuais e os modos como, por vezes, predominam-se um aspecto sobre outro em uma dada materialidade, resta ainda obser como esses aspectos de silêncio nunca (ou quase nunca) se apresentam isolados uns dos outros, em função de serem, eles próprios, não

o silêncio em si, mas aspectos (fragmentos) de sua observação, empregados mediante as necessidades e características da própria materialidade – uma vez que a *forma* observada do silêncio é apenas a *forma* de sua materialidade, é dizer, a *forma* que, ao empregá-lo, sua materialidade lhe atribui. Pois, como dito anteriormente, uma vez constituído o silêncio como unidade para além de suas manifestações e empregos, é preciso também não mais reduzi-lo a suas manifestações e empregos, compreendendo assim que as cinco categorias constitutivas do presente dispositivo analítico – *i.e.* Esquecimento ❶, Incapacidade ❷, Omissão ❸, Saturação ❹ e Solidariedade ❺ – existem em concomitância umas com as outras, assumindo referenciais distintos no interior das materialidades analisadas, tal como se fará demonstrar a seguir, por exemplos plurais, na etapa final da presente análise.

Sendo assim, como instante primeiro deste desfecho, toma-se aqui o exemplo contido no livro “Bar Don Juan” (1971), escrito por Antônio Callado, como ilustração possível das propriedades do dispositivo analítico que aqui se estabelece. Obra narrativa que tem como temática pervasiva o regime militar brasileiro (1964-1985), e que, como ilustra o trecho trazido à seguir, muito já a partir das inaugurais linhas deste emblemático romance, muito evidencia a presença desses aspectos do silêncio – tais como aqui definidos –, de modo tal que se pode, aqui, satisfatoriamente ilustrar o funcionamento do emprego desse silêncio tal como este se permite *traduzir* como elemento na *Arte* (narrativa) latino-americana na segunda metade do século XX – à exemplo mesmo das ilustrações já consideradas aqui, é *dizer*, “Quatro-Olhos”, “Fome de Amor”, “O Beijo da Mulher Aranha”, “PanAmérica” e “Queremos Tanto a Glenda”. Pois através de uma análise dos sentidos do silêncio produzidos na abertura de “Bar Don Juan”, pode-se exitosamente compreender a relação simultânea que, por vezes, se estabelece entre os cinco aspectos do silêncio, a despeito de eventuais predominâncias ou simplicidades. Nesse sentido, observa-se aqui as linhas introdutórias de “Bar Don Juan”, obra que, tal como se ilustra abaixo, dá a impressão de se inaugurar *em silêncio*:

João e Laurinha só tinham falado uma vez no assunto. E nunca mais. Mas tinham falado durante longo tempo. Já muito batido e meio abobado **ele não retivera as feições do policial ❶** que ao soltar Laurinha do pau-de-arara a

possuira no chão. **Não retivera as feições de nenhum deles mas precisava da cara daquele ❶. Embora não gostasse de lembrar, João tinha um medo pânico de esquecer ❶. Os próprios torturados, ao cabo de certo tempo, tendem a achar que estão exagerando ❷. Ou colocam-se num plano superior, silencioso e desdenhoso, pois o que não é possível é ter vivido tamanho horror e esbarrar, ao contá-lo, na polida incredulidade de alguém ❸.** (CALLADO, 1977, p. 03 – Grifos adicionados)

No trecho acima, encontrado na primeira página do romance “Bar Don Juan” (1977), de Antônio Callado, vê-se que o silêncio se faz presente de diferentes modos em um mesmo acontecimento narrativo, formulando sentidos distintos, por vezes até conflitantes, no curso de uma mesma situação. Nesse sentido, enumera-se aqui diferentes evocações do emprego do silêncio – *i.e.* esquecimento ❶, incapacidade ❷ e omissão ❸ – cada qual, à seu modo, concatenando sentidos distintos, tendo por referência o mesmo episódio narrativo: a tortura do casal quando em custódia da polícia militar. Esse é um episódio cronologicamente anterior aos eventos que demarcam o início da narrativa em questão, e cujo epítome se designa pelo ato de estupro sofrido pela personagem Laurinha na ocasião acima descrita.



Figura 10 - João

No exemplo acima, o emprego do silêncio que se evidencia primeiro tem por referência a personagem João, parceiro romântico de Laurinha, e alude, portanto, a um silêncio que estabelece sentidos à partir de algo – um *rosto* – que, por mais que se tente e se esforce, não se consegue nitidificar. Um silêncio que se apresenta pertencente a experimentação da personagem João, alojado assim no interior de suas angústias com efeito semelhante ao de um borrão em uma fotografia, designando ali

uma *ausência*, uma anulação na extensão de sua própria memória. E nesse sentido também uma *incapacidade*, dolorosa, de poder-se lembrar de um dado caro ao se esforçar por fazê-lo. Um silêncio, portanto, que emprega sentidos à partir da descrição da experimentação de um **Esquecimento**, e que alude, portanto, na própria experimentação desse silêncio, à aquilo que não está contido no espaço emoldurado pela corrente ação. Uma menção a um rosto que, por não encontrar-se no *campo* imediato da ação, só se pode saber que existe pela denúncia *em campo* de sua ausência. Um silêncio, portanto, que viabiliza, a partir daquilo que se desenvolve em campo, a ciência daquilo que se desenvolve ou desenvolveu no *extracampo*. Um silêncio cujo aspecto se faz aqui designar como “**1**” – *i.e.* silêncio do *Esquecimento*.

Mas esse silêncio do **Esquecimento** não é o único aspecto de silêncio que se pode empreender a partir dos engajamentos deste narrador no parágrafo inaugural de “Bar Don Juan”. Há também um aspecto distinto, mencionado ali a partir de uma *coletividade* relevante, ao informar ao leitor que “*os próprios torturados, ao cabo de certo tempo, tendem a achar que estão exagerando*”. Esse aspecto se faz denunciar justamente no emprego do verbo “achar”, uma vez que, por contraste – entre o acontecimento traumático da tortura e a experimentação cotidiana da vida –, o silêncio se faz designar como a própria **Impossibilidade** de se acessar desde a *razão* o *absurdo* próprio da tortura. Não se trata, portanto, de um aspecto do silêncio de *esquecimento*, propriamente, mas de um sentido que se faz experimentar justamente na *suspensão dos sentidos*, ou melhor, de um silêncio que designa a *impossibilidade* de sequer explicar um sentimento, de sequer traduzir em palavras uma lembrança, um aspecto do silêncio que se faz presente em todo trauma – como um perene lamento. Um silêncio portanto, cujo aspecto se faz aqui designar como “**2**”: um silêncio da *Incapacidade*.

Em contrapartida, ainda um terceiro aspecto do silêncio se faz emoldurar nas linhas inaugurais de “Bar Don Juan”, um silêncio que designa uma propriedade social de autopreservação, uma resistência, tipificado ao dizer que os torturados “*colocam-se num plano superior, silencioso e desdenhoso, pois o que não é possível é ter vivido*”

tamanho horror e esbarrar, ao contá-lo, na polida incredulidade de alguém". Trata-se, portanto, do aspecto do silêncio que se faz designar por uma **Omissão**, um recorte proposital, feito ali com a intenção aclarada de evitar desgostos maiores, poupar-se da insensibilidade daqueles que não fazem ideia – e tampouco permitem-se acreditar – nos horrores experimentados. Omite-se, portanto, de uns para outros; e omitir aqui é silenciar a presença do trauma que os acompanha, de modo a não permitir que ninguém além deles mesmos o perceba. Um silêncio, portanto, cujo aspecto se faz aqui designar como "❸": o silêncio da *Omissão*.

É nesse sentido, portanto, que se diz que "*João tinha um medo pânico de esquecer*": pois tinha pavor de que ele próprio deixasse escorregar por entre as frestas da memória a urgência da dor que trazia consigo e avivava a sua luta. Tinha medo do silêncio, portanto, mas não daquele silêncio que ele próprio é capaz de emudecer – como o silêncio de omissão "❸" do caso acima. Tinha medo do silêncio que *emudece* a ele próprio. Um silêncio que se pode apreender *a fortiori* na continuidade do relato iniciado acima, pela sequência da página inaugural de "Bar Don Juan", ao introduzirem-se os primeiros diálogos entre Laurinha e João, na sala de estar do casal.

- Por favor, meu bem, - disse Laurinha - você não vê que eu não quero me lembrar, *que eu já esqueci?* ❶❷❸
- Foi o mesmo que me interrogou e depois interrogou você? Foi aquele mesmo?
- Não. ❶- Foi o que me despiu. ❷❸
- Isto eu não vi. Já te vi nua, pendurada no pau-de-arara.
- Você estava desacordado, acho. Cara contra a parede.
- [...] Mas como era ele? **Como é que a gente poderia reconhecê-lo?**
- Para que, meu anjo? **Eu nunca mais quero vê-lo e se o vir não quero reconhecê-lo...** ❶❷❸
- Mas diga, diga.
- *Baixo. Aterrado. Moreno amulatado, de cabelo liso. Espera! Os outros chamavam ele de Salvador.* (CALLADO, 1977, p. 03-04 – Grifos adicionados)

Pelas falas de Laurinha, percebe-se que o silêncio não apenas se apresenta com aspectos definitivos, demarcados, mas, pelo contrário, através de nuances poucas vezes isoláveis. É nesse sentido que se diz que o silêncio não pode ser reduzido a uma ou outra definição (ou aspecto), uma vez que, enquanto possibilidade, sempre que evocado, traz consigo todos os aspectos de si mesmo – *ainda que como latência*. No

diálogo em questão, em que João se apresenta determinado a conseguir de Laurinha a preciosa informação que lhe falta, vê-se que o silêncio não apenas se apresenta, ali, sob três distintos aspectos, mas que ele também evidencia, ao mesmo tempo, aspectos distintos, de um modo mais evidente que no trecho anteriormente analisado.



Figura 11 - Laurinha

No trecho acima, o emprego que se evidencia primeiro tem por referência a personagem Laurinha, e concatena em seus sentidos diferentes aspectos de silêncio. Um aspecto que evoca um silêncio **Esquecimento ①** (sem, de fato, sê-lo, como se evidenciará adiante), ao dizer “*não vê que eu não quero me lembrar, que eu já esqueci*”. E um aspecto que evoca um silêncio **Incapacidade ②**, ao permitir que pela mesma construção se faça inferir a dimensão de um trauma ao qual, como acima discorrido, não se faça possível arrazoar – ou explicar – por intermédio de palavras. E ainda, como desdobramento de ambas, um aspecto de silêncio **Omissão ③**, que, como dito anteriormente, se apresenta como resguardo – ou resistência –, impedindo o acesso de terceiros a esta ausência (presente) que Laurinha sente em si mesma. Sendo assim, um silêncio que se apresenta, ao mesmo tempo, sob os três aspectos anteriores – *i.e.* “**①, ② e ③**”.

Dessa forma, é, portanto, um silêncio que oscila ao ritmo dos sentidos que se concatenam, como, por exemplo, quando Laurinha se assume em contradição, ao ser perguntada por João se o abusador havia sido o mesmo que os havia interrogado

previamente, ao que Laurinha responde, “*Não. Foi o que me despiu*”. Essa correção, no campo dos sentidos que se organizam no desvelar da narrativa de “Bar Don Juan”, reforça os aspectos ② e ③ do silêncio experimentado por Laurinha, ressaltando a consciência de sua voluntária *Omissão*, justificando-a, na *Incapacidade* mesma de, naquele momento, traduzir em palavras as descrições que portava (em silêncio) no interior de seus pensamentos e emoções. Um silêncio, portanto, conhecido apenas por ela própria, e explicitado, por fim, quando revela “*nunca mais querer ver o tal indivíduo e que, caso o visse, não queria sequer reconhecê-lo...*”. Uma vontade de silêncio e, portanto, um anseio por **Esquecimento**, decorrente de uma **Incapacidade** de lidar com a consciência de sua experiência. E, conseqüentemente, também uma vontade de não mais evocar esses mesmos sentidos, de não mais recobrar tais memórias, e de tampouco ter de transmiti-las a outros, logo, um silêncio também **Omissão**: estratégia instintiva de Laurinha, visando seu próprio resguardo – poupando-se do trabalho de ter de falar sobre aquilo que não se deseja.

Na sequência, outros dois aspectos do silêncio se fazem observar com maior clareza, por sentidos que se evocam ao se dar vazão a aspectos do silêncio ainda não evidenciados. Estes estão presentes, de certo modo, nas ilustrações trazidas acima, mas ainda incapazes de serem, com o devido destaque, apontados até considerá-los no trecho abaixo. Pois, em resumo, o que se observou até aqui foram aspectos do silêncio tal como experimentados pela personagem João, em primeiro lugar – *i.e. Esquecimento* –, e também como atribuídos, de modo genérico, aos indivíduos que sobrevivem a traumas por agressão e violações diversas dos direitos humanos (tortura) – *i.e. Incapacidade e Omissão*. Em seguida se observou o silêncio pelos aspectos tais como experimentados, no segundo recorte trazido, pela personagem Laurinha, em uma configuração mais simultaneamente inferível de *Esquecimento, Incapacidade e Omissão*. Nesse sentido, portanto, pode-se agora observar dois outros aspectos do silêncio, evocados, de certo modo, para além de Laurinha e João, tal como se faz ilustrar no trecho imediatamente posterior aos previamente considerados:

Conversavam no apartamento, de volta da Polícia, Laurinha com o anular direito no gesso. Torcera o dedo quando se apoiava no chão, ao ser arriada do pau-de-arara.

- Minha descida da cruz.

Laurinha tinha dito isto com um sorriso de lábios brancos, *na esperança de ver João no seu normal*, e João foi de fato até ela e beijou primeiro a mão do dedo engessado e depois a boca de Laurinha. *Seu amor não tinha sido afetado em nada, ao contrário*, mas era preciso **reter** aquela cara, **fixá-la, não deixar que se perdesse** ③. **Começa que já era difícil relembrar a tortura ali** ④, Laurinha sentada na *poltrona vermelha*, ele no seu canto de sempre, na *poltrona verde*, atrás da qual havia o *abajur* de pé que parecia, por cima do seu ombro, ler com ele os *livros* que ele lia. **A estereofônica japonesa, portátil, em forma de maleta, dava sinais de ceticismo** ④: colocados sobre a estante dos dicionários, seus dois amplificadores convidaram João a ouvir música e a deixar Laurinha em paz. No entanto **os móveis, a vitrola, os livros tinham visto a Polícia chegar às 4 da madrugada, quinze dias atrás** ⑤. Era a primeira vez que o prendiam na companhia de Laurinha mas sozinho fora preso antes duas vezes, o que não lhe impedira de sentir de novo, preso com ela, a mesma áspera alegria das ocasiões anteriores, a alegria de ser posto à prova. (CALLADO, 1977, p. 04 – Grifos adicionados)

No exemplo acima, o emprego que se evidencia primeiro tem por referência a personagem João, reforçando um já conhecido aspecto *Esquecimento* do silêncio, quando reitera sua urgência diante da tarefa de “*reter (...) fixar (...) não deixar que se perdesse*” as memórias ainda frescas que porventura lhes permitiriam identificar aquele torturador em específico – à despeito da expressa vontade de Laurinha de *esquecê-lo*. Todavia, de um modo ainda distinto, um outro aspecto do silêncio se faz identificar quando se acentua, de modo bastante específico, que “*que já era difícil relembrar a tortura ali*”, ou seja, na sala de estar do casal, em meio a “*poltrona vermelha*” de Laurinha e a “*poltrona verde*” de João, “*do abajur e dos livros*”, da “*estereofônica japonesa em forma de maleta*”, etc. Um silêncio que, conseqüentemente, desabrocha de um contraste entre o conforto do lar e o terror do abatedouro – entre a sala de estar e a de tortura. Um silêncio, portanto, que se acusa na existência mesma do que é agora supérfluo, e que se imprime antagônico a reminiscência urgente da privação, do sofrimento, dos algozes. Um silêncio que se impõe pela distração, pela miragem, pelo excesso, *logo*, um silêncio **Saturação** “④”. E por isso mesmo se apresenta “ali”, nas páginas primeiras de “Bar Don Juan”, como contenedor de indivisíveis *dimensões cênicas, geográficas*, transbordando os próprios personagens. Um silêncio que, conseqüentemente, se evidencia também no espaço.

E é nesse mesmo entorno, nessa mesma sala de estar, que, de certo modo, se faz perceber ainda um último aspecto do silêncio, observado, portanto, além de apenas Laurinha e João, ao se dizer que “*no entanto estes móveis tinham visto a Polícia chegar às 4 da madrugada, quinze dias atrás*”, provocando assim em João, como que por epifania, a tardia conclusão de sua própria ingenuidade. Naquele instante específico, os mesmos móveis que à pouco se interpuseram como obstáculos à crucial reminiscência de um rosto para João, se apresentam agora como *condutos* ou *disparadores* de uma lição até então não aprendida por ele. Um silêncio, portanto, que possibilita a quem o contempla ascender a uma significação maturada, a projetar em sua ausência um sentido pedagógico, e experimentar por seu intermédio uma espécie de *revelação*. Um aspecto do silêncio, portanto, que propicia a um indivíduo uma realização que dificilmente se apresentaria do mesmo modo sem ele. Um silêncio, nesse sentido, *solidário*, voltado à experimentação reflexiva do outro – chamado aqui de **Solidariedade “⊕”**.

Em “Bar Don Juan” o emprego desse silêncio permite a João compreender que o sofrimento de Laurinha (e, portanto, também o seu próprio) não era causa exclusiva da ação dos torturadores, pois ele mesmo, ainda que por mera inocência, havia contribuído à seu modo para a convulsão de sentimentos que agora os definia em rancor. Fato que se evidencia na sequência imediatamente posterior aos relatos trazidos acima, quando, por intermédio desse silêncio, João percebe que na ocasião da chegada da Polícia ao apartamento, instantes antes da abdução do casal, ele se sentia seguro, forte e particularmente entusiasmado ao anteciper a primeira experiência de Laurinha em um interrogatório.

Quase apostava, enquanto os tiras revolviam papéis, olhavam atrás dos quadros e recolhiam livros para levar, que Laurinha se sentia exaltada. Com uma pontinha de medo talvez, mas feliz. Ela ouvira tanto falar nas prisões dos outros e agora chegava a sua vez de experimentar, de enfrentar os interrogatórios, de contar depois como enganara os inquisidores, e quão estúpidos eles eram. [...] Laurinha sem dúvida lhe contaria depois como se sentira em cada estágio dessa aventura esperada há algum tempo. Eram suas bodas com a revolução. Sim. João chegara a isto. Entrando na Polícia com Laurinha tinha formulado essa imagem meio tola, que tomaria forma tão insólita. Bodas de Laurinha com a revolução. (CALLADO, 1977, p. 05 – Grifos adicionados)

Esta consideração caracteriza junto ao cerne da trama de “Bar Don Juan” um momento emblemático de conscientização, que culmina, assim, tanto em uma decisão pessoal da personagem João de perseguir *Salvador* – sem que Laurinha soubesse –, quanto, para além disso, de uma descrição transcendente da trama do livro de uma documentação do adensamento do estágio da violência policial (em um já violento estado policial), por um artístico registro (literário) dos então brevemente introduzidos *anos de chumbo*¹⁶ do regime. Nesse sentido específico, é importante considerar que o tema da violência do Estado parece ser uma constante na obra do autor Antônio Callado. Tanto que em seu livro “Sempreviva” (1981), inclusive, faz-se organizar ao redor de uma personagem de nome Quinho – não tão diferente de João –, quando ela regressa a seu país após seu exílio político, com a intenção invariável de descobrir a identidade dos torturadores de sua companheira, Lucinda, em um paralelo evidente com aspectos chave da narrativa de seu livro “Bar Don Juan”, escrito dez anos antes.

De fato, a obra de Antônio Callado, de um modo geral, presta constante testemunho dos dissabores políticos e espirituais (em um sentido hegeliano) sofridos pelo Brasil e a América Latina na segunda metade do século XX. Uma breve consideração acerca de sua obra anterior, “Quarup” (1967), por exemplo, já aponta um menos explicitado direcionamento ao silêncio na densa narrativa da personagem Nando, padre de atitudes progressistas, portador de grandes pretensões, à exemplo de sua ambição de empreender no Xingu um experimento catequizador contemporâneo, uma possível *atualização* das vocações jesuíticas dos séculos anteriores. Mas, todavia, um padre que, de pouco a pouco, se vê afastar do chamado eclesiástico, à medida que se depara com as contradições históricas e políticas de seu tempo, levado por tais idiosincrasias até o derradeiro momento de desfecho, onde após um embate mortal com um soldado (Quirino) – já chegados os anos de ditadura –, galopa rumo ao

¹⁶ Os chamados “Anos de Chumbo” brasileiros designam um período específico (1968-1974) do regime militar (1964-1985), e comprazem um período de asseveramento da intervenção estatal no interior do regime militar brasileiro, marcado pela instituição do Ato Institucional 5 (AI-5) – e, portanto, o fim da gestão do general Costa e Silva – e os anos de gestão do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). (FOLHA, 2008)

desconhecido deixando para trás a sua fé, a sua história e o próprio nome que possuía - silenciando o passado numa espécie de *esquecimento* ❶. É nesse sentido que o galope de Nando, para além de tudo o que em “Quarup” foi dito, se torna também um percurso rumo ao *indizível*, e, nesse sentido, um silêncio que também sugere uma abertura de sentidos – demanda por preenchimento do silêncio da *solidariedade* ❺.

Nando já a cavalo mal ouvia Manuel Tropeiro. Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escuro éter. A sela do cavalo um alto pico. Da sela Nando abrangia a mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas de rocha quente. [...]

Manuel – disse Nando –, eu vou para ficar [...]

Manuel Tropeiro falou com sua ironia sem malícia:

– Com seu perdão, Seu Nando, a roupa preta não fez o senhor padre. Esse gibão de couro não vai fazer do senhor cangaceiro não.

Nando riu:

– Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa.

– [...] E o seu nome qual vai ser? Já pensou?

– Já – disse Nando – Meu nome vai ser Levindo.

E Nando viu o fio fagulhar ligeiro entre as patas do cavalo como uma serpente de ouro em relva escura. [Fim] (CALLADO, 1975, p. 468)

Portanto, é curioso observar no trecho final de “Quarup”, escrito em 1967 (e trazido em recorte acima), que este encerra com a indicação de um silêncio, o silêncio de sua “deseducação” – que, no contexto da obra, implica também na libertação da personagem de suas amarras coloniais –, silêncio, portanto, da abdicação de sua biografia, da superação e abandono de sonhos e de crenças, já que é também do silêncio, de um modo ainda mais pertinente, que se trata o romance seguinte de Callado, “Bar Don Juan” (1971), tal como analisado no presente capítulo a partir de sua complexa introdução. Emoldurando, assim, *presenças* que, antes de tudo, atestam para a impossibilidade de se designar ao silêncio uma significação única, um sentido genérico – e, nesse sentido, também um *verbete* universal –, uma vez que cada ilustração de seu emprego revela, em contraste às que se produzem em condições similares de produção, por materialidades paralelas, um mosaico inconcluso de seu todo, atualizado, assim, aos desígnios de cada emprego. É nesse sentido que, como dito anteriormente, a caracterização das condições de produção das materialidades/obras analisadas faz-se precisa, sobretudo ao permitir que se observem empregos distintos deste complexo objeto de análise, *i.e.* o *silêncio* – tal como se

permite observar por intermédio do presente dispositivo analítico. Uma vez que, por intermédio de tal caracterização, compreende-se que o silêncio ao ser empregado na formulação de diferentes sentidos, há de servir, também, a diferentes propósitos – sem, obviamente, deixar de ser *silêncio*.

É nesse sentido que a obra “As Armas” (1969), de Astolfo Araújo, faz-se exemplo emblemático na observância dos sentidos concatenados pelo silêncio nesse contexto, permitindo que se perceba, aqui, que o silêncio assume valores ideológicos distintos dos que, por exemplo, se elencam na obra de Callado. Em especial, por destoar de produções artísticas de seu tempo, ao justamente optar retratar a resistência armada ao regime militar não pela já tradicional perspectiva dos que resistem à ele – quer como críticos, sabotadores, *freedom fighters* ou mesmo *mártires* – mas, estranhamente, ao pautar-se pela visão subjetiva de um chofer empregado por uma célula clandestina, anti-ditadura, e que é por ela tratado como um mero funcionário e nunca como um igual. Nesse sentido, César – personagem interpretado por Mário Benvenuto –, é duplamente eficaz, pois impõe no seio das ações da resistência uma perspectiva crítica acerca da sobrevivência das divisões (burguesas) de classe até mesmo no interior da empresa da revolução. Retratando, assim, *pelos formas de ver* de César, personagem descrente no projeto de libertação nacional e indiferente aos valores dos revolucionários, que se apegava, por fim, à busca por dinheiro e por sexo.

Pelas particulares sequências de “As armas”, o silêncio se demonstra análogo à própria personagem César, análogo aos subalternizados, aos *esquecidos* ❶, e, nesse sentido, é tipificado por estes ao demonstrar habitar a *outra margem* dos espaços de poder ocupados ali pelos bem empossados guerrilheiros. Espaços que, no interior das grandes movimentações do jogo de poder representados por Astolfo Araújo – referenciados pelas reuniões de cúpula de células revolucionárias –, se designam, por fim, *omitidos* ❷. É nesse espaço, portanto, que se revelam as nuances psicológicas de César, despercebidas pelos patrões, diante das tarefas que lhe designam e da crescente atração que sente por Luiza, filha do *Professor* – o homem que lhe paga o

salário. Em “As Armas”, portanto, o silêncio se evoca na perspectiva dos operários da empresa revolução, e não dos heróis. Trazendo ao tablado da trama – *i.e.* ao centro do que ali se emoldura – aquilo que é deixado de fora das reuniões e dos esquemas da célula. E, nesse sentido, é importante dizer que em nenhum momento se retratam, de dentro, as tais reuniões – sendo, portanto, omitidas ③ –, uma vez que o foco de “As Armas”, parece ser mesmo os *empregados* e não os *patrões*. E nisso se evidencia a cisão existente entre os *modos de ver* dos operários e os *modos de ver* dos mandantes – suas distintas perspectivas acerca da questão política do país, seus distintos valores e sonhos.

Na sequência abaixo, oriunda dos minutos inaugurais da película de Astolfo Araújo, observa-se a construção desse espaço de silêncio – oposto, ao se omitirem por eles ③, aos espaços de poder – ao coordenar, através da performance de Benvenuti e as movimentações da câmera ao seguí-lo nesse espaço. Vê-se aí, fora do quarto de Luiza (que se encontra ao fundo, logo no início da sequência) o adentrar da personagem César ao corredor em forma de “L” da casa do professor, onde executa uma morosa caminhada até a entrada da sala de estar (ao fundo, no encerramento da sequência), lugar em que discute assuntos pertinentes a revolução. Entretanto, percebe-se ali que César aparenta exitar em seus pensamentos, olhando esperançoso para o quarto de Luiza até, por fim, decidir adentrar o cômodo indo de encontro a seu patrão:



Figura 12 - Sequência de César, em “As Armas”

Uma sequência particularmente relevante, sobretudo por sua duração (40 segundos), onde, por vias de uma vagarosa caminhada – devagar demais para um percurso tão breve –, faz-se notar aquilo sobre a personagem César que se vê invisibilizado nas relações de poder da célula de guerrilha: sua autonomia, sua complexidade, suas vontades e ambições – e, mais notoriamente, sua indiferença para com a revolução e o desejo *autocentrado* de desfrutar riquezas materiais, sobretudo na companhia da filha do patrão – que é, também, namorada de Boris, braço direito de seu chefe. Em um momento posterior da narrativa, em complemento ao que sucede na ilustração em recorte, uma sequência ainda mais longa de *silêncio*, protagonizada pela personagem interpretada por Francisco Curcio – indivíduo que, como o personagem de Benvenuti, trabalha há muitos anos para o professor. De idade avançada, esse outro *empregado da revolução* recebe a incumbência de, durante uma reunião sigilosa, vigiar e, eventualmente, alertar os guerrilheiros sobre a possível interceptação da Polícia, deslocando-se para cima do telhado do prédio para uma melhor vista da estrada.



Figura 13 - Sequência de Bernardo em “As Armas”

Na sequência em questão, distanciando-se da reunião da célula, vislumbra-se não os acordos e planos das ações que lhes impactarão, mas, pelo contrário, a solitária trajetória de Bernardo ③, desde a base do prédio até o mais alto ponto de vigília, acentuando seu tédio e solidão, em uma cena em que o silêncio concatena sentidos e sensibilidades à partir daquilo que se *omite*. Mas esse é um silêncio que relega a personagem de Curcio – como no caso da personagem de Benvenuti – ao *pantheon* dos esquecidos ❶, espaço dos marginalizados, e, nesse sentido, evocando um silêncio que se estrutura para além do *sigilo* dos guerrilheiros ③, um silêncio para além das grandes tramas da históricas ❶, um silêncio ordinário, fabril, o silêncio daquilo que se *ignora* na história – e que, não por acaso, totaliza a existência de muitos. E percebe-se, com a chegada de Bernardo ao ponto de observação, a evidente fadiga que sente, tal como explicitada pela performance de Curcio, demonstrando o distanciamento dessa personagem para com as demandas da causa revolucionária – e, de modo igualmente relevante, também o distanciamento das demandas da causa revolucionária para com suas aparentemente urgentes necessidades. Fato que se explicita no instante em que

o homem, deitado no chão do improvisado observatório, não consegue, por fim, refrear os impulsos do sono.



Figura 14 - Bernardo em “As Armas”

É nesse sentido que, na extensão dos, aproximadamente, 02 minutos e 40 segundos de projeção, o silêncio se faz evocar na sequência de “As Armas”, emoldurando o ordinário em detrimento do épico, trazendo ao centro da tela, por assim dizer, aquilo que se passa justamente nas margens. Essa cena se conclui com a chegada de Boris e a namorada Luiza, lhe oferecendo reprimenda pelo equívoco de haver dormido, despertando-o de modo rude. De tal modo que, convencido de sua incapacidade de adaptar-se às demandas do emprego atual – e é importante lembrar que, para César e Bernardo, o quinhão que lhes cabe na empresa da revolução é nada mais que um emprego ou ofício, sem qualquer diferença em relação a outros ofícios –, Bernardo parte para o interior em busca de um trabalho mais ordinário, aconselhando o amigo César a fazer o mesmo. E é por isso que se pode dizer que um dos sentidos assumidos pelo silêncio em “As Armas” é justamente a relação com o *já-dito* da luta de classes, inaugurando ali uma discussão crítica acerca do caráter ideológico (histórico)

dos próprios métodos de organização que, porventura, se fizeram estruturar de modo análogo ao retratado na obra.

Dessa maneira, os momentos mais emblemáticos de “As Armas” parecem ser esses que conferem opacidade aos silêncios de César, expressos também por meio de diálogos, como quando, ao perceber-se frustrado, contrata, em uma dada ocasião, os serviços (sexuais) de uma jovem prostituta, sem, entretanto, antecipar que seria censurado por ela ao tentar aproximar-se de sua boca, proibido, assim, de beijá-la. É na resposta de César, em ataque a reprimenda da moça, que se percebe ainda um aspecto por demais importante sobre o silêncio de “As Armas”, ao proferir exaltado: “[...] escuta aqui, mulher [...] eu sou chofer! Quando meu patrão chama ‘vem cá’, eu vou! ‘Vai lá’, eu vou! Sabe por quê?! Porque ele está pagando! E eu estou pagando, entendeu?! [...]” (AS ARMAS, 1969, 14:31–14:54). Pois, além do irredutível machismo de César, faz-se perceptível aí a presença *silenciosa* de crença indigesta: a noção de que ele compreende a si próprio como uma espécie de *prostituto*, por justamente realizar, quando ordenado, aquilo que não concorda (e não acredita) para sobreviver.

Em um momento posterior, ao visitar a família do irmão, César descobre pelo relato da cunhada que o mesmo se encontrava *metido em política*, desaparecido desde a noite anterior, ao que retribui dizendo “[...] *you think that the Police plays with the worker? [...] not [is a question of] being sure or not.. he has family, doesn't he? [...] [how] does he want to compare with the professor? the professor has money! [...]*” (AS ARMAS, 1969, 30:58–31:18). Na conclusão da narrativa de Astolfo Araújo, a personagem César, decide aplicar um golpe nos patrões guerrilheiros roubando uma soma significativa de dinheiro destinada ao resgate de alguns companheiros, e sendo, em função de sua traição, ferido de morte em retribuição. Entretanto, é curioso apontar que o montante por ele roubado é desviado por seu algoz: um guerrilheiro de confiança, que, de modo surpreendente, declara não o haver encontrado ③④ junto ao falecido, quando questionado pelos companheiros no caminho de volta. É nesse sentido, portanto, que “As Armas” se distancia de produções de seu tempo, sobretudo em função dos sentidos organizados por seus silêncios.

Em uma entrevista recente, Astolfo Araújo arrazoou a respeito de sua obra, argumentando que, no ano de feitura e distribuição da película (1969), “[...] a revolução já estava perdida e [que seu interesse era então ir] atrás da história [...]” (ARAÚJO, 2013, p. 01), atestando para o fato de que “[...] depois do filme pronto e lançado, [ele foi] acusado de imperialista [...]” (Idem), servindo aos alçozes da resistência. Em outras palavras, “As Armas” se apresenta como uma certa inversão das expectativas que cercavam as produções de obras de arte que se atreviam a discursar sobre o regime militar de modo crítico, tendo o silêncio como aliado. E por isso não parece ser por acaso que a película de Astolfo Araújo, no instante mesmo de seu desfecho, converte a projeção (positiva) do negativo em imagem *negativa*, ao exibir os créditos finais da película tendo as cores dos personagens e do espaço a seu redor perfeitamente invertidos – apontando desde o efeito estético em questão, aquilo que em seu discurso pareceu ser a plena temática do filme: a representação *contrapontual*, silenciosa, consciente ali de seu interesse pelo que é marginalizado, que, nesse sentido peculiar, não significou, exatamente, o *revolucionário* ou *anti-establishment*.

É nesse sentido, portanto, que se diz que o silêncio não se reduz a um emprego ideológico filiado aos ideais deste ou daquele grupo, ainda que empregado nas materializações que se originam de condições de produção como as que se consideram. Pois o silêncio, quando em uma ordem do discurso determinada, acusará não o *certo* ou *errado*, o *verdadeiro* ou o *falso*, mas as contradições entre as relações entre o que ali se estabelece *central* ou *marginal*, *monofásico* ou *destoante*, *normativo* ou *clandestino*, etc.. Isto uma vez que, ao inserir-se no jogo de sentidos, o faz justamente a partir daquilo em que, em uma ordem do discurso estabelecida, faz designar o que se pode e o que não se pode dizer. Nesse sentido, como se demonstra em “As Armas”, uma crítica à resistência armada ao regime militar, em um dos períodos mais traumáticos da história política do país (Brasil), não encantou a muitos – como reconhece o próprio autor no trecho acima. Provando assim que o risco de se trazer à evidência na Arte aquilo que, em muitos casos, se encontra confortavelmente em silêncio, pode muito bem ser um estorvo não apenas para os silenciadores

censores, mas, como na emblemática ilustração de “As Armas”, também – e principalmente – para os que se sabem silenciados.

É justamente por isso que se afirma aqui que o silêncio se compraz não de filiações ideológicas essenciais, mas da propriedade essencial de sempre acusar sentidos, de filiar-se, portanto, a *ordens do discurso*, a *modos de ver* – patrocinando sentidos, por vezes inesperados. E é nesse sentido que se diz que “[...] medíocre seria nossa Arte, mais medíocre do que é, se tudo aqui fosse apenas epopéias [...]” (ROCHA, 1981, p. 48), se tudo o que fosse estivesse também *opaco*, pois a densidade da produção local – e também o emprego do silêncio – transcende o escopo deste ou daquele movimento, estilo, ideologia, tendência, etc. Princípio este que se ilustra em um comentário efetuado pelo diretor e crítico de cinema, o baiano Glauber Rocha, acerca do peculiar desamparo experimentado pela película de Joaquim Pedro de Andrade, “O Padre e a Moça” (1966), uma vez que, tomando como parâmetro a recepção calorosa experimentada por filmes mais abertamente *políticos* – à exemplo de seu “Deus e o Diabo Na Terra do Sol” (1964)¹⁷ –, particularmente “[...] no caso de O Padre e a Moça, os silêncios que se opõem aos gritos de Deus e o Diabo são tão fortes como as dramáticas negativas que certos fatos sociais e humanos nos propõem [...]” (Idem).

E “O Padre e a Moça” é, de fato, uma ilustração valiosa do emprego do silêncio dentre as produções artísticas que se conceberam a partir das condições de produção consideradas. Ainda que, em virtude mesma destas condições de produção tenha

¹⁷ “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é um produto artístico que concatena distintas manifestações regionais da cultura brasileira, em especial, práticas cordelistas do nordeste do país – que designam construções poéticas rimadas, orientadas pela oralidade –, o cangaço – que infere a memória da resistência armada ao Estado nos sertões do país – e de características *barrocas* da religiosidade e das artes oriundas do processo colonial enfrentado pelas Américas (Central, do Norte e do Sul). Trata-se, portanto de uma obra artística norteada pela palavra, pelo barulho, por atribuições épicas, etc., se apresentam opostas às insinuações e contemplações estruturantes de “O Padre e a Moça”. Entretanto, é importante ressaltar que uma obra artísticas portadora das características de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, podem também apresentar empregos conscientes do silêncio na constituição de sua trama, conforme a necessidade de sua particular constituição discursiva. O ponto da comparação é meramente dizer que, para todos os efeitos, “Deus e o Diabo...” é uma espécie de antítese de “O Padre e a Moça”, e não que ele necessariamente exemplifique a antítese artística dos empregos do silêncio na arte – do mesmo modo que a palavra não necessariamente seja a antítese do não dito, como se evidencia no presente capítulo pela consideração dos cinco aspectos do silêncio (Saturação, Esquecimento, Incapacidade, Omissão, Solidariedade).

aparentado para muitos estar distante dos sentidos que se esperam de produções realizadas (de modo crítico) no interior de regimes autoritários. E é em razão dessa falsa aparência que o cineasta e crítico brasileiro, Glauber Rocha, saiu em defesa do filme de Joaquim Pedro, por acreditar que sua obra, “[...] *driblando* um tema digno de Buñuel [em um] ascetismo próximo a Robert Bresson, [...] **revigorou o tema pelas alegorias que não disse [...]**” (Idem – grifos adicionados), muniu-se de um silêncio *fala*. Tanto que, na maneira particular em que o silêncio se evoca em “O Padre e a Moça” (1966), a impressão que se prolonga é de que o importante, em sua trama, se faz encontrar apenas no silêncio, em razão de os diálogos, os barulhos, os relatos, de um modo geral, parecerem esconder ou distrair suas verdades.

E dessa forma, o exemplo da personagem Mariana – interpretada por Helena Ignez – é particularmente emblemático. Condenada a uma vida de subserviência a um homem mais velho, o poderoso Honorato – personagem interpretado por Mário Lago –, em psicológica retribuição pela criação que dele recebeu, desde os 10 anos de idade, após a morte de seus pais, Mariana vê-se agora às vésperas de tornar-se noiva de Honorato, mesmo sem demonstrar concordar com a proposta. É nesse sentido que a personagem de Paulo José, *i.e.* Padre Antônio, ao chegar em Diamantina, cidade em que se passa a trama, desperta em Mariana – e ela, por sua vez, desperta nele – uma afeição pouco usual, libidinosa, que, por razões óbvias faz-se ali igualmente *sigilosa*, igualmente *proibida*. E é aí que o silêncio, como contraste a palavra, se adentra ao campo do discurso, expressando-se através de Mariana, em um turbilhão de sentidos. Silêncios que se ressaltam no movimento esquivo de seus olhos – como na ilustração trazida abaixo –, no posicionamento de seu corpo em lugares distanciados do centro da ação, ao fundo, observando as personagens enquanto dialogam sem que, contudo, se furte ao direito de ser, à distância, notada.



Figura 15 - Mariana ao fundo, em silêncio, demonstra interesse por padre Antônio (que a tem em seu campo de visão), estando este sentado à mesa de jantar junto à Honorato, que, por sua vez, se encontra posicionado de costas para Mariana

Em um momento particular da apresentação da trama de Joaquim Pedro, logo após o velório do padre *velho* – a quem o padre *novo* substituíra, Honorato adentra a sala de estar sua casa e, encontrando Mariana no sofá, questiona-a acerca do que fizera pela tarde, como se observa no diálogo seguir: “[...] [H] - *Que que você estava fazendo aqui?* [M] - *Nada.* ③④ [Pausa] *Te esperando.* ③④ [H] - *Você estava na janela outra vez.* [M] - *Estava aqui esperando o senhor.* ③④ [H] - *Você estava na janela.* [Pausa] *Eu te vi da rua. [...]*” (O PADRE, 1966, 05:09-05:40). E Mariana estava mesmo diante da janela, do mesmo modo que estivera em outras ocasiões ao longo da silenciosa narrativa de “O Padre e a Moça”. E é nesse sentido que se diz aqui que Mariana utiliza o barulho para distrair seu inquiridor de sua verdade, de seu silêncio, *saturando* ④ Honorato com o que julga ser aquilo que ele deseja ouvir, esperando assim distraí-lo das ações que performa em segredo. É esse, portanto, o papel da mentira em “O Padre e a Moça”: saturar os sentidos, ludibriar as certezas. E, por isso mesmo, não apenas *omitir* ③, haja visto que, em “O Padre e a Moça”, Mariana, já *por haver feito*, e Honorato, já *por haver testemunhado*, sabiam da *verdade* antes mesmo que sobre ela falassem na especificidade do diálogo acima.

De modo semelhante, em um momento posterior da narrativa, um diálogo revelador se estabelece no interior do quarto de Honorato, na ocasião em que Mariana se aproxima de seus pés para retirar-lhe as botinas, instante em que Honorato, deitado em sua cama, inicia o diálogo que se descreve a seguir:

[...] [H] - *O padre novo chegou.*
[M] - *Veio dar a extrema unção?*
[H] - *Não sei. Padre Antônio estava se confessando com ele. E você sabe o que que Padre Antônio disse na hora da confissão? [Pausa] Seu nome... 'Mariana'. Tava contando alguma coisa que fez com você.*
[M] - *O quê?*
[H] - *Como é que eu vou saber? Eu não ouvi! ③ [Pausa] Só você e ele é que sabiam. Agora o padre novo também sabe. [Pausa] O que é que ele fazia com você na hora das aulas? ② Quando vocês estavam sozinhos.*
[M] [Pausa] *Nada. ③④ [Pausa] Ele nunca me fez nada. Só dava aula. às vezes conversava um pouco. ③④ [Pausa] O senhor me pergunta sempre a mesma coisa. ① Não adianta eu responder que o senhor não acredita. Só se eu inventar...*
[H] - *Inventar o quê?*
[M] - *Inventar.. O que o senhor pensa que eu fazia com ele...*
[H] - *O quê? Diz o quê!*
[M] - *As mesmas coisas que o senhor faz comigo.*
[H] - *Você contou a ele?*
[M] [Pausa] *Não. ②③④⑤*
[H] - *Ele perguntava essas coisas a você?*
[M] - [Pausa] *Uma vez perguntou.*
[H] - *Você não me contou.*
[M] - *Achei que não precisava ③*
[H] - *Quando foi? Na confissão?*
[M] - *Foi. Na última vez.*
[H] - *E o que foi que você respondeu?*
[M] - *Fingi que não entendi o que ele perguntava.. ③④*
[H] - [Pausa] *Agora você tá mentindo pra mim do mesmo jeito que mentiu pra ele.*
[M] - [Pausa] *Para o senhor eu não minto. ④*
[H] - *Mente sim. Você vive me mentindo.*
[M] - [Pausa] *Mas não sobre essas coisas. ④*
[H] - [Pausa] *Eu tenho um presente pra te dar*
[M] - *O que é?*
[H] - *Um vestido. Há muito tempo que eu tenho ele guardado aqui esperando a hora pra te dar. [...]* (O PADRE, 1966, 07:27–11:56 – Grifos adicionados)

Constitui-se aí, por ilustrações inequívocas, o emprego do silêncio na formulação dos sentidos que perpassam a obra “O Padre e a Moça”, de modo que, como grifado acima, acusa-se em Mariana, na totalidade do texto em recorte, a presença de um silêncio não inerte, em constante rearranjo, predominantemente apontado pelos aspectos *omissão* ③ e *saturação* ④, denunciando possíveis “mentiras” ou “supressões”. Mas aspectos que, sobretudo, como apontados no texto em recorte, se complexificam à medida que a dramaticidade se acentua, e que Honorato, cada vez menos seguro, parece formular perguntas mais e mais específicas, às quais ao serem respondidas – ou parcialmente respondidas – parecem lembrá-lo que, no jogo de

sentidos que se formulam entre ele e Mariana, *é o silêncio, e não a verdade, o que mais lhe conforta em seu relacionamento*. E isso porque, como visto acima, o próprio Honorato parece, de modos semelhantes aos de Mariana, acumular seus próprios silêncios – seus próprios *segredos*. É nesse sentido, portanto, que se sublinha acima a frase dita por Mariana, *i.e. “as mesmas coisas que o senhor faz comigo”*, na ocasião em que Honorato lhe pergunta o que ela poderia sugerir que se inventasse a seu respeito e a respeito do padre velho quando se confessava, indicando aí um silêncio que, para todos os efeitos, se estrutura em um *já-dito* compartilhado – alheio ao conhecimento do espectador –, de onde as personagens parecem buscar sentidos capazes de permitir-lhes acesso aos sentidos do silêncio que se demandam a partir do emprego imediato do mesmo, constitutivo da ocasião em questão – *i.e.* a obscura entrevista de Honorato à Mariana.

É nesse sentido, também, que Mariana responde a pergunta seguinte de Honorato, *“Você contou a ele?”*, dizendo que *“não”*. Pois em seu *“não”* ressoam aspectos distintos de silêncio; em primeiro lugar, por denunciar a impossibilidade de Mariana em encontrar em Honorato – o homem de maior poder das cercanias – a figura de um confidente ou amigo. Esse *“não”* de Mariana, implica também a incapacidade dela em transformar em palavras aquilo que sabe com os sentidos ❷ – e que não se fazem acessíveis a Honorato e, portanto, omitidas também do espectador ❸. E é por isso que esse é também um *“não”* que designa, pelo mesmo sentido, uma consciente abreviação no escopo das informações que decide compartilhar ❹, um silêncio *omissão*. Que, pelo mesmo modo, oferece a Honorato uma reconfortante distração, que permite ludibriá-lo, por vias da saturação característica de meias verdades ❺, a suspender seu inquérito, ao mesmo tempo em que mantém avivado nos sentidos, pelas mesmas lacunas que mantêm ao escolher com cuidado o que dizer, um *convite* a realização de que em seu *“não”* não está contida toda a verdade ❻ – um silêncio *solidariedade*, portanto.

No desfecho do recorte trazido acima, Mariana parece tentar dizer apenas aquilo que acredita ser o que Honorato deseja ouvir, ludibriando-o, evocando sentidos outros,

como quando, ao ser acusada por ele de “*estar mentindo*”, afirma, a despeito das evidências, que “*para ele não mentia, pelo menos não sobre essas ‘coisas’*” – “coisas” as quais, embora *mencionadas*, não são, em nenhum momento, *nomeadas*. É nesse sentido, portanto, que Glauber Rocha, contemplando “O Padre e a Moça”, reconhece que “[...] seu silêncio é [seu] grito [...]” (ROCHA, 1981, p. 49), pois discursa com ferocidade equivalente aos apreciados filmes “gritados” de sua geração, tais como o próprio “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. E isso não somente em função dos silêncios que concatena, mas principalmente a partir das interações de suas personagens – como no diálogo entre Mariana e Honorato ilustrado acima –, assim como pelas peculiaridades de sua espacialidade, quer pelo movimento dos atores e atrizes em cena, quer em função de sua geografia, argumentavelmente, já predisposta ao silêncio, como bem ressalta Glauber Rocha na afirmação de que “[...] Antônio das Mortes¹⁸ nunca se poderia desencadear em Diamantina¹⁹ assim como os silêncios de Diamantina nunca poderiam povoar Sodoma [...]” (Idem).

É nesse sentido, portanto, que Honorato, durante a visita do padre Antônio, lhe assegura que “[...] *[na vila] não vem mais ninguém padre. [...] Quem tinha vontade de se mudar faz muito tempo que já foi embora. Quem ficou foi porque quis. [...] Aqui não adianta, Padre, as coisas não mudam. [...]*” (O PADRE, 1966, 21:17–21:42), conferindo à Diamantina que se retrata em “O Padre e a Moça” um *status* próprio de silêncio, autônomo, para além das personagens. Mais adiante, Honorato explicaria que a vila se encontra escondida pelas montanhas, e que, também por essa razão, ela se encontra isolada do resto do mundo (fato que se faz notar também na sequência de abertura do filme, em que se emoldura a chegada do padre na vila montado nas costas de um burro, ocasião em que os créditos iniciais sobem à tela). Mas que, aponta também o próprio processo de colonização desse território como um indicador de sua situação de isolamento presente, tipificado, emblematicamente, pela relação do lugar com a

¹⁸ “Antônio das Mortes” é o nome de uma das personagens protagonistas da obra “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha.

¹⁹ Refere-se a cidade de Diamantina, em Minas Gerais, local onde se ambienta o filme de Joaquim Pedro de Andrade (sendo ele próprio natural do estado de Minas Gerais).

memória de sua mineração extrativista, de seu esgotamento, e, portanto, de seu abandono posterior.

Por essa razão, ao posicionar-se no jogo de sentidos através de afirmações como “[...] **a gente ①②③④ gosta dessa calma** [...] *tem pessoas que se esqueceram ① do resto do mundo. Tem gente que nunca viu outro lugar ②. **A gente aqui tá protegido ①②③④⑤.*** [...]” (O PADRE, 1966, 21:42–21:53), Honorato promove sentidos em silêncio, para além dos mais óbvios aspectos *esquecimento ①* e *incapacidade ②*, referentes, respectivamente, ao histórico abandono da terra, e da incapacidade dos moradores restantes de a abandonarem também – ou de, pelo menos, se beneficiarem de sua exploração. Pois no monólogo em recorte, o emprego do termo “a gente” – em “*a gente gosta dessa calma*”, “*a gente aqui tá protegido*” – parece não condizer com a experimentação já evidenciada a partir das experimentações das personagens Antônio e Mariana, por exemplo. Provando não ser um grupo tão homogêneo, este dos que “*gostam dessa calma*” e se “*sentem protegidos*” por ela. Nesse sentido, é curioso observar que Honorato é personagem da trama que se voluntaria a contar a história da vila ao padre recém chegado, enfatizando a imobilidade dos fluxos, a perenidade do isolamento, o prazer pela calma, já que, na narrativa de “O Padre e a Moça”, Honorato é também a personagem, de certo modo, responsável pela manutenção da ordem e da continuidade dos arranjos locais – *i.e. da permanência das coisas como elas são* –, por por desempenhar alí um papel equivalente ao do próprio Estado, em função de seu poderio econômico e social.

É nesse sentido, portanto, que se pode dizer que “O Padre e a Moça” *se faz alegoria pelo que não diz*, uma vez que não é, necessariamente, pelo que explicita a partir de seus diálogos que se pode, por exemplo, interpretar Honorato como o equivalente precário do Estado em Diamantina, mas pela própria relação de subserviência das demais personagens que orbitam em torno dele. E, nesse sentido, é Honorato quem decide quando é a hora do caixão do padre velho ser levado da igreja para cemitério, quem estipula a cotação dos valores do que é lavrado, quem controla os créditos e a dívidas dos lavradores, quem manda os garimpeiros voltarem ao

trabalho quando estão descansando, etc. E que, padre Antônio, de um modo mais evidente, se faz em “O Padre e a Moça” uma ilustração ambivalente, representativa do controle da igreja por sobre os corpos – o dele próprio, evidentemente, e o de Mariana –, intrinsecamente conectado, pelo amor a mesma mulher, ao lastro de abusos, traições, enganos e aparências, patrocinados por Honorato. Por onde o silêncio, pelos distintos aspectos e referenciais que evoca, parece distinguir os sentidos que podem ali se considerar *verdadeiros* daqueles que objetivam ludibriar ou dissuadir as tentativas de acessá-los.



Figura 16 - Padre Antônio (ao fundo) caminha em silêncio pela vila em Diamantina

Por essa razão, pode-se dizer que “O Padre e a Moça” é, inequivocamente, um filme sobre o silêncio, ou que, ao menos, possibilita a *experimentação* de silêncios particulares já como experiência constituinte da própria narrativa. Obra artística em cujo silêncio, sobretudo em função das movimentações de sentido patrocinadas pela personagem Mariana – e dos afetos que patrocina também a partir de seus silêncios –, faz-se potencializar também em função da suspensão (ou alienação) da geografia da vila em relação ao restante do mundo, erigindo um silêncio de aspectos não apenas psicológicos dessas personagens mas que se faz presente também como aspecto geográfico, denunciando a violência da colonização. Ressaltado, assim, em diversos momentos da obra, como, por exemplo, na ilustração trazida abaixo, em que a personagem de Paulo José (Padre Antônio) se permite explorar lugares inabitados da vila – convidado, assim, à reflexão ⑤ que patrocinam.

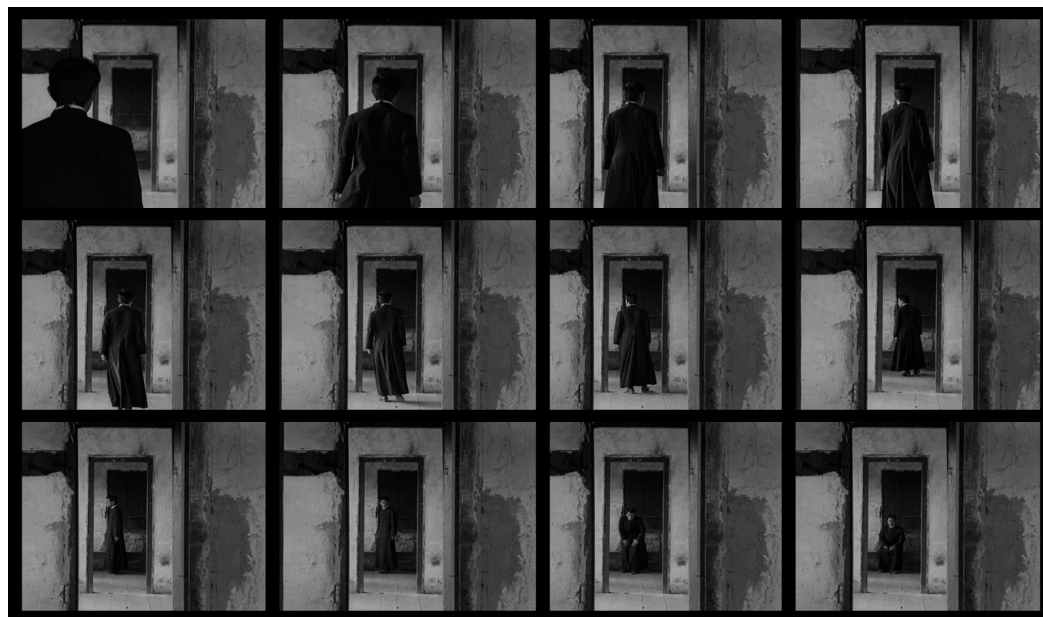


Figura 17 - Padre Antônio, em silêncio, explora as ruínas de um prédio inabitado

É nesse sentido que o silêncio de “O Padre e a Moça” oferece, em distintos momentos da trama, *espaços de recuo significativa*, silêncios de solidariedade ⑤, instantes de ponderação, e, portanto, atmosferas de silêncio que não se desenvolvem em paralelo, mas integradas à própria narrativa. Um silêncio que, por essa razão, adentra uma ordem do discurso em seu interior, mas, que, também a partir de seu interior – por efeito do *interdiscurso* no ato das interpretações, acusa suas *condições produção* –, permite concatenar sentidos históricos, alusões políticas, inferências discursivas, permitindo-se, em função de sua abertura, ser interpretado também como um *contra-discurso* (contra-informação) destinado ao próprio regime militar. Pois, ao permitir considerar as feridas ainda abertas do processo de colonização que, incubado junto à própria modernidade, faz-se denunciar no produto artístico (cinematográfico) de Joaquim Pedro de Andrade, evoca, sobretudo no recorte abaixo de um monólogo da personagem Honorato, a constituição histórica de Diamantina, sua relação com o silêncio por vias de sua colonização, e o fato de que este silêncio parece estar fadado ao perpetuidade:

Agora não vem mais ninguém aqui ①. Mas no princípio eles vinham. Vieram à pé e a cavalo. Viagem de muitos meses, anos até... Procurando. Eles procuravam ouro e esmeralda. Quando acharam diamante foi por acaso, não deram valor. [Pausa] Eles não conheciam a pedra ④⑤. [Pausa] Nesse tempo

acho que essa serra toda era vazia. Não tinha ninguém aqui. Nunca ninguém tinha vindo aqui ③. Os diamantes foram se soltando da montanha... Caindo no rio. Quando chovia muito, nas cheias, eles iam rolando para mais longe... O rio levava. A pedra é pesada mas o rio ia levando elas pelo fundo e largando na margem quando secava. [Pausa] No princípio tinha muito diamante. Era só olhar para o chão que se encontrava. Depois foi acabando. Eles garimpavam tudo. Toda essa serra eles lavraram ④. Anos e anos. Não ficou cascalho que eles não peneirassem. Hoje só se encontra é o que eles não quiseram ①. As pedrinhas miúdas feito cabeça de alfinete. É difícil de encontrar alguma... Mas a gente vendo conhece logo, ele alumia... Feito uma estrela no meio das outras pedras. É diferente de tudo. Quem já achou algum nunca mais deixa de procurar ①②③④⑤. [Pausa] mesmo que não encontre nunca ②. E ele só aparece no lugar pior: na serra. Onde só tem pedra, onde não dá mais nada (O PADRE, 1966, 22:26–24:07)

Um recorte particularmente emblemático em função dos sentidos que permite organizar desde aquilo que *omite*, *ignora*, *esquece*, *revela*, etc. Atestando, desde uma perspectiva histórica, que Diamantina, ao ser extirpada de suas pedras preciosas, se transformou em uma espécie de limbo, esquecida pelo mundo ① (moderno), perdida na história. Mas também ressaltando que a terra, como objeto dotado de mistérios particulares, não se fez acessível à compreensão dos que primeiro a exploraram, passando por eles despercebido os evidentes diamantes. No uso da palavra “ninguém”, entretanto, se esconde um equívoco histórico, um silêncio *omissão* nada justificável: a plena desconsideração da personagem dos povos originários como *sujeitos* nesse contexto – omitidos da própria existência, ao longo de toda a trama (não se falam em índios em “O Padre e a Moça”, a tensão parece ser mesmo fruto das relações concupiscência que se dissimulam em hipocrisia). Para além disso, evoca-se aí um aspecto saturação ④ do silêncio, ao construir – pelo contraste – a imagem de um esgotamento absoluto, denunciado na ausência daquilo que se havia mas que se perdeu no tempo, denunciado agora *como silêncio* no próprio nome da cidade. De modo que em Diamantina, nesse sentido, persistiriam apenas os *indesejados*, aquilo que os de antigamente *não quiseram*, compreensão esta que, com a mesma facilidade com a qual diz respeito às montanhas deixadas, se aplica também aos seres humanos que povoam aquele espaço ④ – marginalizados pela empresa do progresso.

E, por essa razão, ao afirmar que, dentre o grupo dos habitantes desse espaço – literal ou figurativamente deixados para trás –, “*quem já achou algum nunca mais deixa*

de procurar” implica também em denunciar sentidos polivalentes de silêncio que são abertos, evocando tanto o caráter histórico do esquecimento do mundo para com o lugar ❶, quanto a própria necessidade destes habitantes em se agarrar a ilusão de encontrar algo esquecido, deixado para trás, justificando assim o próprio abandono. *Omitindo* na sentença proferida a miséria característica do lugar ❷, a presença da fome (que é presente porque há ausência de nutrimento), e o persistente pensamento de ir embora, discorrido anteriormente. Mas também a ilusão ocasionada pela eventualidade da descoberta de uma pedra preciosa, fomentando esperanças, sugerindo a possibilidade da descoberta de outra ❸, maior, remota, ludibriando o sujeito *a ficar*. É nesse sentido que essa construção escapa também a racionalidade, beirando a mera superstição – que é também próspera na região –, fundamentando um ciclo vicioso retroalimentado pela esperança que se fundamenta em uma expectativa irreal ❹.

Fato que se observa também na afirmação subsequente, “*onde só tem pedra, onde não dá mais nada*”, instância em que os sentidos, ao se inserirem na trama, transbordam desde as minas das serras para o próprio vilarejo que as contempla – na disposição do termo “nada”, curiosamente empregado pelo único indivíduo que, ali, parece ter *tudo*. É curioso observar que somente no momento crucial em que padre Antônio se permite entregar sexualmente a Mariana, a cobrança por um “*sentido*” se faz verbalizar na obra de Joaquim Pedro, quando padre Antônio finalmente se permite admitir que *o sentido que ele não disse não ver* sempre o acompanhou, ou, pelo menos, desde a chegada à vila. Um sentido, portanto, relegado à condição de silêncio na trama até o ponto de sua explicitação, no instante derradeiro de sua proibida paixão. Sentido que, inclusive, se faz abandonar novamente pela incapacidade de padre Antônio em acolhê-lo como Mariana acredita que deveria. Nesse sentido, o diálogo trazido abaixo, ilustra o momento em que esse questionamento se evidencia, concatenando sentidos desde distintos aspectos do silêncio, em dos momentos mais dramáticos trama de Joaquim Pedro de Andrade.

No trecho abaixo, portanto, padre Antônio e Mariana se encontram sozinhos nas trilhas de Diamantina, instantes depois de decidirem ideal que Mariana se protegesse de Honorato partindo para a cidade. Por intermédio dos distintos empregos do silêncio ilustrados abaixo, pode-se observar os sentidos que concatenam na construção dramática constituinte do trecho em recorte:

[ANTÔNIO] *Eu estou olhando pra você. Eu estou olhando para você e não sinto nada. Só raiva 42. Vontade de te bater na sua boca até você ficar quieta 42. Calada.*

[Pausa] *Você fica aí. Fica aí ou volta se quiser. Eu vou me embora.*

[Padre Antônio segue em direção a cidade, Mariana, desapontada, corre em direção ao vilarejo de onde viera]

[A] *Mariana...*

[Pausa] *Mariana!*

[Mariana corre. Mas cai ao chão mais a frente. Padre Antônio vai até ela]

[A] *Mariana, vem. Vem comigo.*

[M] *O senhor vai se separar de mim. Eu sem o senhor eu não tem ninguém. Não tenho nada...*

[A] *Eu não posso viver para uma pessoa só.*

[M] *Eu não peço que viva para mim. Só que me deixe viver para o senhor.*

[A] *Eu não posso. Você não vê?*

[M] *Vejo só essa roupa preta.*

[A] *Vem.*

[M] *Vá o senhor sozinho.*

[A] *Você não vê que isso não tem sentido?*

[Pausa] *Eu não posso te deixar aqui.*

[Padre Antônio se aproxima de Mariana]

[Pausa] *Vem!*

[Padre Antônio ergue Mariana do chão. Mariana o beija em retorno.

Padre Antônio a empurra de volta ao chão.]

[A] *Você está louca! 12345*

[M] *O senhor é que é louco! Não sou eu! Você é que é louco. 12345*

[Pausa] *Essa roupa cobre você todo... 12345 Não sente nada, não vê.*

12345 *Olha para mim e não me enxerga.* [Pausa] *Com tanto pra sentir...*

(1:05:57–1:09:54)

No trecho acima, padre Antônio nega seus sentimentos por Mariana, ao ponto de até optar por mandá-la de volta para as garras de Honorato, de volta a vila da qual a livrá-la, a reconhecer a natureza de seus sentimentos por ela. Tanto que, impresso em seus dizeres, tais como “*tudo que sinto é raiva*” e “*vontade de te bater na boca até você ficar quieta*”, faz evidenciar, desde o silêncio, aspectos de sua incapacidade 2 de lidar com a realidade da própria libido, de lidar com a confrontação que a exposição de seus próprios medos lhe traz. E por essa razão, permite-se apenas aceitar os sentidos que

não são *amor*, que não acusam vontades reais, relegando ao silêncio tudo aquilo que não fosse raiva. Aspectos de um silêncio saturação ④, portanto, empregado por ele na esperança de ludibriar ou silenciar os tanto os questionamentos de Mariana quanto seus menos bem-vindos impulsos. De modo que, ao ser questionado por Mariana sobre seus planos de deixá-la sozinha, padre Antônio exclama, confuso: “*você não vê?*”, como quem quisesse dizer *será que isso não faz sentido para você?*, ao que Mariana responde, apenas, “*eu só vejo uma roupa preta*”, como quem quisesse dizer *só vejo o que não é você em você, vejo apenas aquilo que você utiliza para a finalidade de esconder a ti mesmo*. Denunciando, na própria batina de Antônio, um silêncio, uma saturação ④, que é também, antes de tudo, uma expressão exterior da própria incapacidade ② da personagem de Paulo José em aceitar aquilo que sente – *sem querer se dar conta*.

É nesse instante da trama que padre Antônio, na esperança de convencer Mariana a não mais convencê-lo a agir mediante um desejo próprio, faz a ela a reveladora pergunta, *i.e.* “*você não vê que isso não faz sentido?*”, o que, em termos específicos, se equivale ali a dizer não ser possível haver sentido no desejo e, pelo contrário, desejo no sentido. É nesse sentido, portanto, que o beijo de Mariana – como resposta a pergunta acima –, se fez, em silêncio, *eloquente*, transbordando as sensações de padre Antônio de sentidos que não se faziam suficientemente acessíveis pela palavra. A resposta de padre Antônio é uma exasperação, um ataque – seguido de um *empurrão* –, *i.e.* “*você está louca!*”, o que equivale a dizer que esquecer-se de ele era um padre ①, que se encontrava incapaz de conceber o sentido de seu ofício ②, que ignorou seu ofício quando o beijou ③, que o beijou para que não pudesse mais enxergasse como padre ④, e que, portanto, havia lhe beijado para que aprendesse uma lição ⑤ – lição que, obviamente, demonstrava não querer aprender.

Ao responder “*não sou eu, você é que é louco*”, Mariana, por conseguinte, retribui-lhe por intermédio do emprego dos mesmos aspectos do silêncio, ao sugerir que o sentido que ele busca não faz sentido no fim das contas porque: ele lhe faz esquecer de quem ele é, como indivíduo ①, denuncia a incapacidade dele de lidar com

a própria identidade – i.e. com as próprias vontades – ❷, o acusa, portanto, de, deliberadamente, *omitir a si mesmo* de si próprio ❸, e de utilizar a batina, a religião, os sentidos que permite aceitar, como desculpas para não enxergar que é ele quem não tem coragem de fazer o que quer ❹, ao promover sentidos no contraste que provoca ao chamar de loucura aquilo que ele acredita ser sanidade, conduzindo-o à reflexão, induzindo-o ao longo silêncio que o leva por fim a amá-la, na serra, e a deixá-la em seguida, em função da incapacidade sua em conciliar o dever eclesiástico e o dever humano ❷, em uma sequência de aproximadamente seis minutos, na qual as personagens não se falam, se amam até se cansarem, e, depois disso, até que o padre sofra o peso de seu ato e parta, em silêncio, à caminho de volta à igreja da vila. Nesse momento, as palavras de Mariana se fazem ouvir “[...] *a gente pode ir a qualquer lugar é só o senhor querer*. [Pausa] *Ninguém conhece a gente* [...] [Pausa] *Qualquer lugar servia, se não fosse essa roupa* [...]” (1:14:56–1:15:50). E assim, em silêncio, retornam à vila e encontrando não a absolvição procurada por Antônio, mas a morte reservada aos desafiam a santidade da igreja e o poder popular de seu Honorato.

É diante do silêncio constitutivo dessa obra emblemática, pouco compreendido em seu tempo histórico, como bem apontado por Glauber Rocha, que se faz aqui impreterível ecoar a conclusão acerca deste autor acerca da obra de Joaquim Pedro: “[...] se formos negar a *liturgia estilística* de O Padre e a Moça, rasguemos a obra de Drummond (da qual Joaquim se aproxima não pelo tema mas pelo estilo), queimemos a obra de Cornélio Pena (da qual Joaquim se aproxima pela atmosfera itabirana) [...]” (ROCHA, 1981, p. 48-49 – grifos adicionados). Autores que, preparando o caminho para o advento “O Padre e a Moça”, já trilhavam, desde as rotas inequívocas do modernismo brasileiro, *espaços* equivalentes de sentidos que só se fazem acessar a partir do silêncio²⁰. Do mesmo modo, poder-se-ia dizer que ignorar as virtudes artísticas

²⁰ A obra “O Padre e a Moça” de Joaquim Pedro, é inspirada em um poema do modernista Carlos Drummond de Andrade, e se associa a sua obra, portanto, já na raiz de sua concepção. Ademais, vale destacar que Cornélio Pena, como o Joaquim Pedro de filmes como “Os Inconfidentes”, “O Padre e a Moça” e, de certo modo, também “Macunaíma”, opta por narrativas ambientadas ou pertinentes a épocas passadas, por meio de uma condução narrativa firme, repleta de *silêncios* e ares psicológicos. Em *A Menina Morta*, por exemplo – publicada 12 anos antes do lançamento de “O Padre e a Moça” –, Cornélio Pena sobrepõe narrativas em um fluxos cada vez menos intuitivos, dificultando ao leitor situar-se no

dos silêncios que estruturam “O Padre a Moça” equiparar-se-ia a “[...] [atirar] no mar todos os grandes sonetos da literatura luso-brasileira, [quebrar] as cordas dos quartetos, [destruir] as capelas coloniais do nosso passado [...]” (idem), etc. Pois o custo de tal insensibilidade seria “[...] [negar] uma manifestação viva de nossa alma para negar a validade artística de O Padre e a Moça [...]” (idem), é dizer, anestesiar-se aos sentidos possíveis de manifestações que se fazem acessíveis por intermédio de fluxos que se confluem para além das palavras.

É nesse sentido que o crítico e jornalista brasileiro, o baiano Hélio Pólvora, ao analisar a obra do escritor Luiz Vilela, ressalta que o trabalho de Vilela – e em especial seu segundo livro “No Bar” (1969) é – “[...] uma arte de constatação, destinada a despertar no leitor uma emoção definida – não a emoção impressionista que varia segundo o temperamento, o estado de ânimo e a sensibilidade de cada um [...]” (PÓLVORA, 1971, p. 60). Isso se considera aplicar também às obras como “O Padre e a Moça”, “As Armas” e, de um modo menos explícito, também a trabalhos como “Bar Don Juan”, pois o que se emana do silêncio constitutivos destes trabalhos artísticos são sentidos que definitivamente não se constroem ao acaso – pois mesmo quando se abrem à liberdade interpretativa de seus leitores/espectadores, o fazem de modo premeditado. E, nesse sentido, o trabalho de Vilela em “No Bar” é particularmente importante, pois, como em “As Armas” ou “O Padre e a Moça”, por exemplo, “[...] sente-se [ali] que o [artista] buscou lucidamente [a] emoção particular [...] *sem construir no vazio, mas através daquilo que expõe indiretamente* [...]” (idem – grifos adicionados).

Nessa perspectiva, o conto intitulado “Eu Estava Ali Deitado”, publicado em 1969 no compilado de contos “No Bar” de Luiz Vilela, faz-se muito elucidativo acerca da habilidade deste autor de concatenar “emoções” partindo do “*espaço indireto*”, negativo, ou seja, de um silêncio que, mesmo repleto de ausências, não se resume ao

tempo e no espaço, e, desse modo, promovendo sentidos também a partir daquelas narrativas que deixa em suspensão ao introduzir (ou dar sequência) às que assumem os holofotes. Um livro, portanto, que se estrutura tendo o *silêncio* como guia, de um modo semelhante à maneira formulada por Joaquim Pedro em “O Padre e a Moça” – tornando válida, aqui, a comparação patrocinada pelo crítico Glauber Rocha, ao citar Cornélio Pena como referência ao ponderar sobre o filme “O Padre e a Moça”.

mero vazio. Nesta obra, de modo emblemático, não apenas se *promovem sentidos a partir de lacunas estratégicas*, mas especialmente se *promovem lacunas estratégicas partindo dos sentidos* – assim, expandindo por inversão as possibilidades observadas do emprego o silêncio. Pois em “Eu Estava Ali Deitado”, a própria estrutura material da composição denuncia um espaço de recuo significativo por onde os sentidos se acolhem, expandindo os limites patrocinados, por exemplo, em sequências como a de *Bernardo caindo no sono* em “As Armas”, ou *padre Antônio errando pelas casas abandonadas* em “O Padre e a Moça”. Afirmção que se pode ilustrar abaixo, pelo trecho de “Eu Estava Ali Deitado” trazido em recorte:

[...] Mamãe não gostava que eu deitasse de sapatos silêncio deixo de preguiça menino! mas dessa vez eu estava deitado de sapatos e ela viu e não falou nada ela sentou-se na beirada da cama e pousou a mão em meu joelho e falou você não quer mesmo almoçar?

eu falei que não silêncio não quer comer nada? silêncio eu falei que não nem uma carinha assada daquela que você gosta? com uma cebolinha de folha lá da horta um limãozinho uma pimentinha silêncio ela sorriu e deu uma palmadinha no meu joelho e eu também sorri silêncio mas falei que não silêncio não estava com a menor fome silêncio nem uma coisinha meu filho? uma coisinha só silêncio eu falei que não silêncio e então ela ficou me olhando e então ela saiu do quarto [...]

ele não quer comer nada? escutei Papai pergunta e Mamãe decerto só balançou a cabeça porque não escutei ela responder silêncio e agora eles estavam comendo em silêncio silêncio os dois sozinhos lá na mesa em silêncio o barulho dos garfo silêncio a casa quieta e fria e triste silêncio o vento zunindo lá fora e nas venezianas de meu quarto (VILELA, 1978. p. 291-292).

No trecho acima, observa-se que a cada negação do filho para com a oferta da mãe – evidenciada na repetição da construção “*eu falei não*” em distintos momentos do recorte –, as personagens Mamãe e Papai parecem atribuir sentidos outros, além dos que, pela literalidade, poderiam atribuir a frase “*eu falei não*”. Como se, pelos *modos de ver* dos pais do garoto, rejeitar uma refeição implicasse em trazer à tona um silêncio. E é nesse sentido que “Eu Estava Ali Deitado”, como, por exemplo, “O Padre e a Moça”, se estrutura em silêncio. Pois, como se evidencia nos trechos em recorte, as personagens Mamãe e Papai demonstram saberem acerca de um acontecimento que, pelo modo como a trama se arquiteta, parece situar-se à margem daquilo que se prefere evidenciar pelos holofotes das palavras e das frases componentes de “Eu

Estava Ali Deitado”. Um acontecimento que não se faz apresentar ao leitor a não ser através de aquilo que se *aponta sem dizer* – exemplo, aqui, de um aspecto *solidariedade* do silêncio ⑤, que, todavia não se permite desviar em sentidos múltiplos. É sobretudo na consideração do trecho que segue – em adição ao trazido acima – que o aspectos do silêncio se fazem perceber em “Eu Estava Ali Deitado”, com acrescida clareza:

Papai estava parado à porta silêncio [...] Carlos eu sei o que você está sentindo ele falou silêncio eu sei como é silêncio é muito aborrecido mesmo silêncio mas há coisas piores sabe? silêncio eu olhei para ele e então ele abaixou a cabeça e de novo estava atrapalhado e de novo eu fiquei com pena dele silêncio eu sei que você gosta muito dela eu sei silêncio eu sei que isso é muito aborrecido mas silêncio ele olhou para mim não se preocupe papai eu falei silêncio não precisa se preocupar silêncio não é nada eu sei mas você não almoçou silêncio eu estava sem fome silêncio pois é silêncio e então nós dois ficamos calados silêncio ele tirou o relógio do bolso e olhou as horas você não quer ir mesmo no Jorge? ele perguntou e eu falei que não silêncio então ele saiu do quarto silêncio escutei ele abrindo o portão e depois os passos dele na calçada. (VILELA, 1978. p. 293)

No trecho acima, em adição ao primeiro recorte, transparecem-se, com acrescida clareza, aqueles sentidos experimentados pelos pais do garoto na sequência anterior, e sugeridos na passagem acima. Sentidos que, quando diante do silêncio do garoto, levaram os pais a preencher o *estar sem fome* como posição equivalente, no jogo de sentidos que se estabelece na trama, ao próprio dizer que se insere em uma dada *ordem do discurso*, já que não dizer é também permanecer no discurso. É, portanto, diante dos sentidos que se concatenam a partir da inserção do garoto no campo desse silêncio que “fala” – ou melhor, do silêncio que permite o fluxo dos sentidos –, que os pais, ao acessarem um *já-dito* que, na brevidade do relato, não se faz dizer, concatenam, respectivamente, reações ao silêncio justificadas por seus respectivos *modos de vê-lo*. E nisso é possível atualizar o leitor ao já-dito da história que é, em realidade, o seu *mais silencioso* silêncio, sem que sequer se faça dizer o que é mesmo que eles compreenderam a partir do silêncio do garoto. E, nesse sentido, se omite ③, se satura ④, se supõe que a criança não fala porque não está pronta para falar do que sente ②, ao mesmo tempo em que, posicionando o silêncio também em *lugares*, destacando lacunas no texto, e insinua, desde a cartografia do texto, que o

silêncio de “Eu Estava Ali Deitado” *reside além das letras*, em um espaço particular de silêncio.

Mas esse silêncio *para além das letras* não é característico apenas de obras como “Eu Estava Ali Deitado”. Em “Gente Fina É Outra Coisa” (1977), filme brasileiro do gênero pornôchanchada, por exemplo, uma ilustração desse silêncio se apresenta contra as expectativas geradas pela própria narrativa da trama. Dirigido por Antônio Calmon, a obra descreve as dificuldades de um rapaz pobre diante dos diferentes tipos de trabalho aos quais se sujeita no intervalo de poucos meses. Em cada um deles, em divisão episódica, a personagem Tadeu – interpretada por Ney Santanna –, se depara com patroas de diferentes personalidades, burguesas, excêntricas, dispostas a fornicarem com ele por distintas razões em cada episódio – variando entre o *desejo de irritar o pai* (no episódio co-protagonizado por Louise Cardoso), à, por exemplo, *ver-se vítima de extorsão em um malsucedido golpe do baú* (no episódio co-protagonizado por Márcia Rodrigues e Kátia D'Angelo). No entanto, é justamente nesse contexto insuspeito que o silêncio se faz eloquente em “Gente Fina É Outra Coisa”; um silêncio que, como as explicitadas lacunas de “Eu Estava Ali Deitado”, se apresenta para além também da trama do filme – e, no sentido exclusivo de “Gente Fina É Outra Coisa”, uma espécie inquestionável de *contra-informação*.

E isso porque na particular construção artística – dirigida por Antônio Calmon – fazem-se exibir letreiros inequivocamente críticos ao regime militar, todavia sem necessariamente se anunciarem como contribuições ao desenvolvimento da narrativa – existindo como se estivessem à margem da mesma. Estratégia por demais emblemática do emprego do silêncio na arte, que se materializa na trama para além das personagens, mas também uma estratégia que não pode ser interpretada como obra do acaso ou esvaziada de intenções discursivas por parte dos criadores, em função do uso que se faz ali dos letreiros. Primeiramente, é importante considerar que não se tratam de letreiros convencionais, como os que se fizeram populares no cinema mudo – *i.e.* interrupções na sequência dos planos para a inserção de palavras ou frases –, mas objetos de cena, dotados de valores linguísticos e semiológicos, que são

convidados a adentrar à ordem do discurso. E, nesse sentido, é importante analisar uma ilustração menos carregada de “contra-informação”, que, entretanto, testemunha em favor do fato de que tais empregos do silêncio são conscientes e, de certo modo, maximizadores dos sentidos que se concatenam na própria trama – ainda que constituídos à margem da mesma.



Figura 18 - A mão esquerda de Tadeu

É nesse sentido que Susan Sontag explicita que “[...] o “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença [...]” (SONTAG, 2015, p. 18), pois, tal como ilustrado acima, é justamente ao trazer ao jogo de sentidos característico da trama de “Gente Fina É Outra Coisa”, o emprego de um letreiro como insinuação sexual evidente – dosada de erotismo e jocosidade, ao exibir a mão esquerda de Tadeu tateando as partes íntimas da imagem da modelo que aparece na capa da revista –, que, do mesmo modo, se faz validar a inserção de estratégias visuais e empregos de mesma natureza em momentos distintos da obra de Calmon, introduzidos posteriormente como discursos políticos. E é assim que se faz inserir no campo dos sentidos os exemplos trazidos abaixo, pois “[...] assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio [...]” (Idem), tal como se observa aqui no contraste dos empregos eróticos e políticos – e nos contrastes dos mesmos com os acontecimentos característicos da trama a eles completamente indiferentes. “Gente Fina é Outra Coisa”, desse modo, explicita também um dos

aspectos mais cruciais do emprego do silêncio: o fato de que ele só se insere no campo de sentidos quando toma por referência uma oposição ou contraste.



Figura 19 - Letreiros em “Gente Fina É Outra Coisa”:
“Dezenas de feridos na favela em choque” & “É a vitória do povão”

Na ilustração posicionada à esquerda da imagem, o letreiro “Dezenas de feridos na favela em choque” aparece em um momento da trama em que as personagens que aparecem no interior do carro acima esperam para fotografar a esposa do patrão em pleno ato sexual com Tadeu, obra de um estratagema da melhor amiga para desmoralizá-la diante do pai rico e ficar com o marido dela para si. Na ilustração que se posiciona à direita da imagem acima, o letreiro “vitória do povão” aparece no instante em que Tadeu se alimenta na cozinha, junto a outros empregados, quando são interrompidos pela patroa, exigindo que Tadeu dê mimos a seu cachorro, por ser esta a finalidade primeira de sua contratação. Mais adiante, em uma sequência particularmente emblemática de “Gente Fina É Outra Coisa”, percebe-se uma construção ainda mais intrincada, promovendo sentidos desde o *lugar* que se designa, ali, ao silêncio. Trata-se de uma cena ordinária, em que Tadeu, após ser demitido por um patrão ciumento, compra um jornal em uma banca de revistas e se senta no banco da praça para lê-lo. No recorte trazido abaixo, o emprego do silêncio se evidencia em uma não acidental movimentação de câmera, trazendo ao detalhe aquilo que conscientemente se decide mostrar. Organizando sentidos que se constroem em críticas *não ditas* ao regime militar. Pois, partindo de um plano detalhe de uma revista infantil – *i.e.* de um *já-dito*, acessível, portanto, à memória –, abre-se o ângulo de visão

do enquadramento, revela-se a personagem Tadeu e conclui-se ao inserir no enquadramento uma notícia trágica, de um massacre policial – em um regime policial.



Figura 20 - “A Bela Adormecida” & “Fuzilado ao ritmo do samba”

Por essa arquitetura artística, os sentidos que se promovem na sequência em recorte permite que “A Bela Adormecida” se apresente como referencial oposto ao artigo jornalístico que se insere no quadro ao se expandir a moldura, revelando o entorno cotidiano. E é possível dizer que esse emprego permite que se recobrem sentidos para além dos que tradicionalmente se associam ao conto infantil, fazendo-se transbordar, ali, em uma bem humorada crítica à passividade da população em relação ao próprio regime. Associando, em justaposição, os sentidos de “*a bela adormecida*” ao de “*fuzilado ao ritmo do samba*”, permitindo, assim, que se contrastem *fantasia e cotidiano, sonho e realidade*, aquilo que é fictício (como o próprio filme em questão) daquilo que continuará a existir depois do fim de sua projeção. Ademais, no jogo de sentidos que se formulam *neste* silêncio, percebe-se também que a própria escolha do conto infantil em questão – i.e. “A Bela Adormecida” –, implica a possível interpretação de que o público estaria sendo lembrado de que está *adormecido* diante do *golpe*, cada

vez mais evidente, cada vez mais presente, e, portanto, cada vez mais difícil, também, de ser mantido *fora do enquadramento*.

Uma construção semelhante, onde a utilização de letreiros promovem sentidos na trama a partir de um lugar de silêncio, se observa em “Mar de Rosas” (1977), obra da diretora brasileira Ana Carolina, onde se verifica uma meticulosa justaposição de letreiros que parecem, em conjunto, denunciar um *já-dito* de ordem política, por estratégias tão demonstrativas quanto as observadas em “Gente Fina é Outra Coisa”. Nesse sentido, a ilustração abaixo demonstra de outro modo a possibilidade de se discursar – por vias do emprego do silêncio – tendo o espaço referência, ao, por exemplo, empreender a justaposição de letreiros. No caso específico de “Mar de Rosas”, pode-se observar *dois* importantes letreiros: um mais evidente, introduzido ao fim da sequência em questão, escrito com spray por sobre um muro da mesma rua em que se encontra Betinha – personagem interpretada pela atriz Cristina Pereira –, e que se caracteriza por conter os dizeres “Fora KISSINGER”, acompanhado de um outro, menos evidente, contendo os dizeres “FORD FILHOTE”, exibidos em destaque na parte dianteira do caminhão.



Figura 21 - Cena dos letreiros em “Mar de Rosas”

A princípio, a sequência em questão parece se tratar apenas de uma coincidência. Uma acidental inserção de uma mensagem política, como as que são cotidianamente encontradas em regiões urbanas dos estados modernizados, características de práticas como por exemplo a pichação ou grafite. Todavia, é justamente quando validada pelo letreiro menos evidente, *i.e.* “FORD FILHOTE”, que o letreiro “FORA KISSINGER” parece se revelar sancionado pela própria estrutura da obra, escapando qualquer acusação de aleatoriedade. Pois Henry Kissinger foi um importante secretário norte-americano de Estado operante nos anos 70, conhecido na América Latina por ser um notório facilitador das políticas persecutórias aplicadas pelos regime militares de seu tempo²¹. No ano de 1977, ano de lançamento do filme de “Mar de Rosas”, Henry Kissinger, desde 1974, servia sob o comando do então presidente dos Estados Unidos Gerald Rudolph Ford Jr. o que justificaria a aposta feita por “Mar de Rosas”, lançado em 1977, nos sentidos que os letreiro compostos pelas palavras “Ford” e “filhote”, diante daquele composto pelas palavras “Fora Kissinger”, implicariam no jogo de sentidos que se estabelece na trama. Pois é justamente ao assumir o grafite como sentido – ao sancioná-lo, humoristicamente, pela referência a Ford Jr. – que “Mar de Rosas” evidencia sua vocação pelo silêncio, até então não evidente.

²¹ Sobre a relação tumultuosa entre o ex-secretário de Estado norte-americano Henry Kissinger, ver o livro de Matias Spektor intitulado “Kissinger e o Brasil”, publicado em português pela editora Zahar em 2009 (SPEKTOR, 2009). Sobre a leniência de Kissinger para com os relatórios de tortura, perseguições e maus tratos a presos políticos no Brasil ver “Documento da CIA relata que cúpula do Governo militar brasileiro autorizou execuções”, matéria publicada em Maio de 2018 pelo jornal El País - Brasil, disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/10/politica/1525976675_975787.html. Sobre os planos de Kissinger para iniciar um bombardeamento Cuba no ano de 1976, ver “Henry Kissinger planejou bombardear e minar Cuba em 1976”, matéria publicada em Outubro de 2014 pelo jornal El País - Brasil, disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/01/internacional/1412192445_089857.html. Sobre a política externa dos Estados Unidos nos anos das ditaduras na América do Sul, ver “A política externa dos EUA, os golpes no Brasil, no Chile e na Argentina e os direitos humanos”, artigo escrito pela professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Dra. Mariana Joffily, disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v19n38/2237-101X-topoi-19-38-58.pdf>



Figura 22 - Prestes a ser soterrada, Felicidade pede socorro

No desfecho da sequência em questão, a personagem Betinha adentra a casa na qual se encontra sua mãe, a personagem Felicidade – interpretada pela atriz Norma Bengell –, e a tranca em um cômodo. Voltando à rua, Betinha orienta o motorista do caminhão Ford a despejar a terra justamente onde se encontra a janela do cômodo em que prendera a mãe. Convencido por Betinha de que havia posicionado o caminhão no lugar correto, o motorista suspende a caçamba do caminhão e o cômodo começa a se encher de terra vermelha. Temendo por sua vida, Felicidade começa a gritar e a bater na porta trancada, na esperança de alertar os demais indivíduos da casa de seu iminente soterramento – a personagem Barde, interpretada por Otávio Augusto, e o casal Dirceu e Niobe, interpretados por Ary Fontoura e Miriam Muniz, respectivamente.



Figura 23 - Barde arromba a porta do cômodo

É precisamente neste momento do desenvolvimento da trama que a dimensão alegórica de “Mar de Rosas” parece então atingir um patamar ainda não explorado, quando, ao ser socorrida por Barde, Felicidade, como o casal Dirceu e Niobe, não parecem, depois dos primeiros instantes, se queixar pelo fato de terem despejado terra em um cômodo da casa, assentando-se todos sobre um grande monte de terra – com a mesma casualidade com a qual, em uma sequência anterior, desfrutaram dos sofás no cômodo ao lado. De modo que na sequência em questão não é necessariamente a terra que se constitui um silêncio na composição dos sentidos da trama mas, pelo contrário, o estranho modo como reagem a ela, em oposição ao que se esperaria que fizessem diante de uma situação tão inusitada.

Nesse sentido, a personagem Dirceu, no instante mesmo em que a porta se faz arrombar pela personagem Barge – revelando o soterramento da sala –, exclama exultante “[...] *maravilha! que maravilha! Terra roxa... pra plantar tomate!* [...]” (59:45–59:50), no exato momento em que Barge, diante da mesma surpresa, profere as palavras: “[...] *Ah! H2O! Terra é sempre terra!* [...]” (59:47–59:52). Por sua vez, a

personagem Niobe – dona da casa em questão –, pergunta surpresa “[...] *quem foi que fez isso, meu Deus?* [...]” (1:00:06–1:00:08), ao que Felicidade, desprendendo as pernas da terra com a ajuda de Barge, inicia o diálogo: “[...] **[F]** Fui eu! **[N]** Por que?! Por que?! Dirceu, ela está louca! Por que?! **[F]** Porque eu quis! [...]” (1:00:09–1:00:22) ao que Niobe, agora menos combativa, responde sem pestanejar: “[...] *nada não.. sei lá.. Eu ein? Não sei o que as pessoas tem dentro da cabeça... se dá prazer, não? o que é que eu posso fazer?* [Pausa] *Ai como é difícil subir nesse monte de terra [...]*” (1:00:22–1:00:27). Deste ponto em diante, as personagens falam de assuntos aparentemente desconexos. Felicidade fala que queria ser homem, por julgar ser mais fácil ser homem que mulher; Barge declara seu entendimento acerca das relações conjugais, dizendo que o único problema matrimonial que realmente existe é a mentira – ao mesmo tempo que Betinha e Barge jogam terra uns nos outros (e que Dirceu brinca com a terra sozinho).

Nesse sentido, “Mar de Rosas” parece se incluir no grupo da obras de arte “[...] que se [opõem] à ideologia estética dos fascismos dominantes e à estética de entorpecimento americanas [...]” (ROCHA, 1981, p. 53) resultantes dos tempos deletérios de censura na América Latina e das padronizações por demais simplificadoras de um mercado internacionalizado, que, em função mesma do anti-intelectualismo local, se faziam cada vez mais bem vindas no continente. E é nesse sentido também que “Mar de Rosas” se converte em uma potente alegoria através da qual o silêncio se faz instrumento de promoção de sentidos. Pois é, sobretudo, a partir da maneira como as situações absurdas se vêem normalizadas pelas personagens na trama de “Mar de Rosas”, que cada vez mais se exibem no filme nuances de um silêncio constante, predominantemente evocado pelo aspecto Incapacidade ② do mesmo, ao construir uma trama fantástica, buñuelesca, na qual as personagens parecem simplesmente não serem capazes de identificar nos acontecimentos a gravidade de suas implicações.



Figura 24 - O carro de um casal desconhecido caiu no rio

Silêncio que, sobretudo, faz-se confirmar no recorte acima, representativo da sequência em que Felicidade, dirigir com a filha rumo ao Rio de Janeiro, percebe que um acidente automobilístico havia recém ocorrido. Nesse instante, chama a atenção de um motorista que passava a seu lado direito na estrada, e lhe dirige a pergunta: “[...] *Ei! O que foi que aconteceu? Moço... O que foi?* [...]” (12:04–12:09), ao que o sujeito do carro, em retorno, responde que “[...] *Foi nada não... um casal que caiu dentro do mangue* [...]” (12:10–12:12). Diante da imagem do braço do cadáver (ilustrada na sequência de imagens acima), Betinha pergunta, “[...] *será que morreu mãe?* [...]” (12:15–12:16), ao que Felicidade responde, irritada, “[...] *claro que morreu!* [...]” (12:16–17), “[...] *com a boca cheia de lama?!* [...]” (12:18–12:19) exclama Betinha, por fim, implicando, em seu tom de voz, um discernível compadecimento. Exemplos curiosos pelos quais, como ilustrados nos recortes considerados, se acusam a aparente incapacidade ❷ das personagens em compreenderem a dimensão real dos acontecimentos que provocam, testemunham ou experimentam. E, desse modo,

construindo sentidos a partir da atualização dessa incapacidade em acontecimentos distintos no interior da trama, produzindo, por esse intermédio, indagações e questionamentos acerca da sanidade destas personagens, ao demonstrarem não levam muito a sério as episódicas tragédias da trama.

É nesse sentido que as estranhezas não esclarecidas de “Mar de Rosas”, avivadas por intermédio de personagens tão intensas quanto Felicidade, Betinha, Barge, Dirceu, Niobe, etc., contrastam com sua incapacidade, por diversos momentos da trama, protagonizarem atitudes racionais diante das trágicas absurdidades que se estruturam a narrativa de “Mar de Rosas”. E é desse modo que este silêncio *incapacidade* ②, ao patrocinar, junto ao jogo dos sentidos que se estabelece na trama, distintas angústias e desorientações – sobretudo, junto ao espectador de “Mar de Rosas” –, ele também habilita um ainda mais característico aspecto do silêncio na obra, responsável pela viabilidade de uma transcendência *solidária* ⑤ do mesmo. Ao, por exemplo, permitir que essa desorientação que se experimenta – somada aos outros aspectos de silêncio considerados – aponte para seu extra campo, para suas *condições de produção*, como estratégia viável para organizar os sentidos que se apresentam ali como se estivessem *anuviados*.

Nesse sentido, o instante que melhor denuncia esse silêncio *solidariedade* ⑤ em “Mar de Rosas”, acontece no desfecho da obra, ocasião em que Felicidade e Betinha, já dentro de um trem em movimento, se vêem capturadas por Barde, que revela ser um capanga enviado pelo esposo de Felicidade com a intenção de trazê-las de volta ao Rio de Janeiro. Visto que é na sequência em questão que se faz a primeira (e tardia) demanda por sentido, em uma trama repleta de absurdos normalizados. Pois, em instantes anteriores da cronologia de “Mar de Rosas”, a demanda por sentido ② parecia desenhar-se apenas diante dos olhos de um observador externo à trama, deslocado diante dos silêncios da obra e, por essa razão, inferindo que a incapacidade das personagens de perceber os sentidos indicava, em termos narrativos, um efeito de sentido vital para a própria trama: o fato de “Mar de Rosas” parecer se tratar, efetivamente, de uma narrativa sobre a inadequação das percepções (e das ações)

dessas personagens diante dos acontecimentos absurdos que experimentam (ou provocam). Por conseguinte, embora se houvesse, em “Mar de Rosas”, acusado certos sentidos políticos por meio desta ou daquela estratégia discursiva – como, por exemplo, o emprego dos letreiros na cena do caminhão –, é, no entanto, de um modo mais aclarado, que estes se fazem denunciar na sequência do trem, por vias de um silêncio particularmente solidário ⑤, e que pode ser observado no diálogo trazido em recorte, abaixo.

[BARGE] *Muito bem dona Felicidade, acabou a brincadeira. Tá bem? A senhora já deve ter sacado que eu estou aqui para levar a senhora de volta lá pro Rio.*

[F] *Olha seu Barde, você está completamente enganado*

[B] *Não vem que não tem.*

[F] *Olha, se nós pudermos conversar, nós vamos esclarecer tudo.*

[B] *Eu já estou de saco cheio da senhora e desse raio dessa menina aí. [...]*

[F] *Olha seu Barde, o senhor quer ter a bondade de largar o meu braço imediatamente?*

[B] *Olha aqui dona, eu sou autoridade. Sei muito bem o que eu estou fazendo.*

[F] *Autoridade.. Autoridade.. Autoridade coisa nenhuma! O senhor é meganha do meu marido! Meganha! Meganha!*

[B] *Não interessa nada disso que a senhora está me dizendo aí. Eu vou falar com o chefe do trem e nós vamos descer na próxima estação.*

[F] *Ó Senhor! [Pausa] Seu Barde, use a cabeça! O que o senhor está fazendo não tem sentido! O quê que o senhor ganha com isso? Me deixa ir embora pra São Paulo sossegada. Eu quero sossego!*

[B] *Olha, eu estou aqui cumprindo ordens. Eu sempre cumpri as ordens que me deram. E as minhas ordens são para levar a senhora de volta de qualquer maneira. E essas ordens vão ser cumpridas.*

[BETINHA] *É... ninguém pode desobedecer as ordens! [Pausa] Ou pode?*

①②③④⑤ [pausa] **Não ③④⑤** [...] (1:26:54–1:28:05)

Pois, para além da queda das máscaras outrora sustentadas – à exemplo da manifestação das reais intenções da personagem Barde e Felicidade outrora omitidas ③ –, o diálogo em questão apresenta sentidos necessariamente políticos justamente ao construir-se a partir do silêncio. É nesse sentido que a frase de Felicidade “*Seu Barde, use a cabeça! O que o senhor está fazendo não tem sentido!*” funciona como um disparador para a revelação de algo que se silencia, *i.e.* o próprio discurso do filme, em desafio aos valores predominantes do regime militar. Pois, afinal, a justificativa de Barde para toda sua intransigência e *falta de sentido*, é justamente o fato de “*estar ali cumprindo ordens*”, já que, de certo modo, cumprí-las parece ser, para ele, o único

sentido de fato acessível a sua compreensão. E é por essa razão que ele próprio ressalta “*eu sempre cumpri as ordens que me deram*”, uma vez que, com apontado por Felicidade, um sujeito que tem por sentido único da vida a determinação de cumprir ordens, não pode, de verdade, acreditar ser uma “*autoridade*” – pode apenas existir como um “*meganha*” (ou *capanga*) de alguém que, pensando por si próprio, oficia em real autoridade.



Figura 25 - Instante em que Betinha enuncia:
“*É... Ninguém pode desobedecer as ordens.*
[Pausa] *Ou pode? Não.*”

É nesse sentido, portanto, que a personagem Betinha, introduzindo-se – *sem ser convidada* – no diálogo protagonizado pelos adultos (Berge e Felicidade), evidencia os sentidos do silêncio ao, primeiro, dar razão à personagem Berge, posicionando-se, aparentemente, em apoio à colocação do capanga diante dos argumentos de sua mãe – *como se defendesse o óbvio*. Mas isso, para, imediatamente depois, questionar-se genuinamente naquilo que disse – auxiliada pela formação de sentidos sugeridos pela aproximação estratégica da perspectiva da câmera, que passa a se preencher majoritariamente pela imagem do rosto e das expressões de Betinha no instante mesmo de seu questionamento. A fala de Betinha, trazida em recorte (a seguir), explicita os cinco aspectos do silêncio, concatenando sentidos a partir da *Solidariedade*, do *Esquecimento*, da *Incapacidade*, da *Omissão* e da *Saturação*, não

apenas por aquilo que disse, mas, também e especialmente, pelo modo como disse, no instante em que disse. Pois ao dizer: “[...] *É... Ninguém pode desobedecer as ordens.* [Pausa] *Ou pode ①②③④⑤?* Não ①②③④⑤. [...]” (1:27:58–1:28:05), Betinha promove sentidos à partir do silêncio, primeiramente, ao demonstrar, por um instante, ser genuinamente incapaz de responder sua pergunta, “ou pode?”. Mas essa incapacidade ②, na brevidade dessa sequência, não promove sentidos apenas ao momentaneamente excluí-la do jogo de sentidos, por designar aquilo que Betinha não é capaz de responder. Pois essa incapacidade específica acusa não o que Betinha não é capaz de dizer mas sim o que ela não é permitida dizer. Um silêncio incapacidade que se desvela no trecho acima por sentidos que se denunciam restritos, impedidos de virem à tona. Um silêncio que pertence mais aos olhos da personagem do que às palavras, ao parecer questionar-se quanto a própria capacidade de desobedecer as ordens. É nesse sentido que esse silêncio denuncia também aspectos de esquecimento, ao promover na questão “*ou pode*” sentidos que se completam com a lembrança de que Betinha, desde o primeiro segundo da projeção, não demonstrou obediência a ninguém.

É por essa razão que o questionamento de Betinha, já pelo fato de ela, como personagem, haver se constituído por toda narrativa como portadora de atitudes explicitamente insubordináveis, faz-se, pela memória de sua constituição na trama ①, um elemento de contraste e surpresa diante dos sentidos dessa apologética formulação feita em defesa da obediência, *i.e.* “*é... Ninguém pode desobedecer as ordens*”. É portanto na sequência dessa fala, determinado por um breve instante de silêncio, uma pausa na fala de Betinha, que a atriz Cristina Pereira, e um momento particularmente notório de sua performance, faz contorcer o seu rosto, exprimindo sentidos de dúvida tão convincentes quanto os de uma criança, acontecimento artístico que é seguido pela introdução da pergunta “*ou pode?*” feita por Betinha não a sua mãe ou a Barge, mas, à princípio, a si mesma, sem que se fizesse insinuar indício algum de sarcasmo ou de ironia – sua pergunta se insere de modo legítimo, um dilema real a ser considerado. Para, no instante seguinte, sem que nenhuma pausa tenha sido

feita entre esta e a próxima resposta, a câmera restaura a perspectiva mais ampla de antes (retomando o enquadramento anterior) e Betinha diz em tons firmes “não”, sem que, entretanto, a fisionomia de Cristina Pereira acompanhe a resolução que se evoca na palavra. O que se percebe de Betinha pode ser compreendido como deboche. Tanto que a sequência se encerra aí mesmo, sem comentários subsequentes, com Barge empurrando Betinha e Felicidade para parte externa do trem. O que chama a atenção na resposta de Betinha é que a ao dizer “não” a atriz Cristina Pereira está olhando para a câmera, como se desse um recado ao espectador, um recado de que é preciso obedecer as ordens recebidas pelas autoridades.

É nesse sentido que a frase “Ou pode” demonstra formular sentidos para além da própria lembrança do caráter de Betinha e de sua temporária incapacidade de responder a pergunta que formula a si mesma, pois se estrutura como um convite à reflexão, um momento de ponderação que destoa dos diálogos majoritariamente encontrados em “Mar de Rosas”, emprego, portanto, de um aspecto do silêncio solidariedade ⑤, ao permitir ao espectador acompanhar a própria formulação do pensamento de Betinha, observando as expressões do seu rosto, e, portanto, sendo convidado também a responder com ela à pergunta. Além do mais, é evidente que Betinha sabe muito bem que é possível desobedecer às autoridades, uma vez que ela própria não fizera absolutamente nada além de desafiar e desobedecer a toda e qualquer figura de autoridade na inteira duração da trama. O que é dizer que o próprio fato de ser Betinha e não Felicidade ao dizê-lo já implica também que a construção, no jogo de sentidos da trama, se constitui a partir de um contraste, de um silêncio que se denuncia a partir de uma saturação ④, carregando a pergunta de sentidos discursivos únicos, impossíveis de serem concatenados ali se fosse feita por outra personagem.

A palavra “não”, sua resposta ao questionamento feito por ela própria, é ainda mais emblemática junto ao jogo dos sentidos característicos da sequência em questão. Primeiro porque não é proferida com nenhum tipo hesitação – é dita exatamente em concomitância ao corte da imagem, de seu plano mais fechado – em que se vê os detalhes de sua expressão facial – ao mais aberto original, onde se observa seu

comportamento em comparação ao dos demais. Todavia, ao fazê-lo olhando diretamente para a câmera, a sequência promove um estranhamento, um estranhamento que se intensifica pelo aspecto de debocho inferido pela expressão de e impostação da atriz Cristina Pereira ao dizê-lo. É nesse sentido, portanto, que se diz aqui que a resposta de Betinha ilustra, de modo inequívoco, os cinco aspectos do silêncio constitutivo do presente dispositivo analítico, pois ao dizer “não”, do modo como disse, no instante em que o disse, Betinha parece falar também ao espectador, como se propusesse um acordo, o acordo de estar em acordância com a ideia de que não se pode desobedecer as autoridades. Mas esse acordo não se dá sem o contraste que se promove pela nítida despretensão que orienta Betinha no ato mesmo de promovê-lo. É esse contraste que, por vias de um silêncio de aspecto saturação ④, concatena sentidos que desafiam a literalidade implicada em seu “não”, e permitindo a compreensão de ele é apenas uma distração que se promove por sobre o sentido diametralmente oposto ao literal, e que se assume por referência a despeito do que foi dito.

E é por vias dessa formulação de sentidos que se pode também compreender que esse “não” de Betinha é histórico, pois remete à vigência da censura, e a incapacidade de excusar-se por completo da obrigatoriedade de suas determinações. Um silêncio que já por manifestar-se implica também uma impossibilidade, uma restrição de teor histórico, uma incapacidade ②. Que, como dito anteriormente, se apresenta também como um convite, ressaltado pelo contato dos olhos de Cristina Pereira com a câmera de Ana Carolina, e, por conseguinte, também com o espectador que a contempla dizer “não”. É nesse sentido que o silêncio da cena assume também um aspecto solidariedade ⑤ ao parecer se tratar de um pacto de confiança, como uma *piscadela de olhos* (ou *chute por debaixo da mesa*), como se dissesse em sequência: *vocês sabem bem o que eu quero dizer*. De modo tal ao acusar também uma omissão, um recuo estratégico ③ nas formulações de sentido, que se comprovará no instante posterior a forçada retirada de Felicidade e Betinha do vagão por Barge, quando, em um momento de distração, Betinha os atira para fora do trem e, como

fizera anteriormente, direciona o olhar para a câmera e faz uma banana ao distanciar de Barge e Felicidade – e da perspectiva da câmera –, partindo sozinha, rumo ao desconhecido, à bordo do trem.



Figura 26 - *Betinha empurra os adultos Barge e Felicidade para fora do trem, e faz uma “banana” para a câmera*

É desse modo, portanto, que se pode observar os sentidos que o emprego do silêncio faz concatenar no interior das materialidades (narrativas) analisadas aqui. Sentidos que, à exemplo da personagem personagem Betinha (acima) à se distanciar à bordo do trem, atualizam, pela própria movimentação que empreendem, as relações que se formulam entre o silêncio e a história. E é em função das análises empreendidas aqui que se pode dizer que o silêncio, ao ser empregado por materialidades artísticas, a) não designa sentidos fixos. b) que pode, aqui, ser categorizado segundo os aspectos Esquecimento, Incapacidade, Omissão, Saturação e Solidariedade, c) que transcende as relações cunho psicológicas, designando espaços, temporalidades, metáforas, letreiros, etc., d) e que se faz perceptível muito em função dos contrastes que patrocina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente análise se desenvolveu a partir da demarcação de seu dispositivo teórico, é dizer, dos aspectos referentes do arcabouço da Análise do Discurso, auxiliados por noções de linguística, teoria narrativa, literatura e cinema, tais como explicitadas no primeiro capítulo. Para além disso, a demarcação de seu dispositivo teórico auxiliou aqui a confecção de um dispositivo analítico, construído sob medida para a tarefa de analisar em obras artísticas de teor narrativo, produzidas em contexto de censura, os sentidos que se formam a partir do emprego do silêncio, em distintos referenciais. Dispositivo analítico que, junto ao estabelecimento e a operabilidade das consideradas *condição de produção*, permitiu que se estabelecesse, em qualidade e quantidade, o conjunto das materialidades a serem analisadas no capítulo quatro da presente análise, e também as relações evidenciadas entre o movimento dos sentidos concatenados pelo silêncio no interior materialidades com os já-ditos a elas respectivas no processo de interpelação dos sujeitos.

Desse modo, conclui-se que a dificuldade de se observar o silêncio no interior das materialidades componentes da corpora, tal como explicitadas no capítulo quatro, muito se assemelha a dificuldade apresentada no capítulo terceiro de se estabelecer uma conceituação unitária para o objeto silêncio para além das atribuições materiais que o personalizam. Pois uma vez estabelecido, no interior do capítulo terceiro, que as atribuições que se observam através dos distintos empregos do silêncio (por distintas materialidades e disciplinas) não implicavam distinções ou rupturas – *i.e.* não constituíam silêncios distintos –, é que se pôde, primeiro, estabelecer o caráter unitário do objeto silêncio e conceber os aspectos da formação de sentidos patrocinados por ele no interior das materialidades analisadas. Concebendo, assim, cada aspecto de silêncio que se projeta junto à formação de sentidos nas materialidades analisadas não como segregações – ou ilhas – mas como complementos ou blocos formadores de sua constituição maior, transcendente ao reflexo imediato de cada emprego.

E conclui-se, portanto, que o silêncio, por seu caráter referencial inerente, desempenha funções poéticas, metafóricas, em grande parte constitutivas, em grande parte, dos próprios *modos de ver* (e mostrar) característicos das experiências artísticas que se desenvolveram em contextos de expansão urbana e industrial nos últimos séculos, e que se fazem ainda mais pertinentes em contextos de privação de sentidos, *é dizer*, de coerção violenta dos discursos, por vias da estandardização de dizeres, mecanismos de silenciamento e coerção patrocinadas pelo Estado em períodos como o que aqui se analisa. Servindo, assim, de testemunho da valorosa atuação dos artistas latino-americanos junto às formas possíveis de resistência ao autoritarismo. É nesse sentido que se conclui aqui que os aspectos do silêncio junto à movimentação dos sentidos, quando observados em materialidades artísticas de teor narrativo, produzidas sob as condições de produção aqui estabelecidas, revelam se constituírem de cinco distintas e complementares facetas – tais como explicitadas no capítulo quatro –, e que se validam aqui como categorias de análise junto ao presente dispositivo analítico.

Conclui-se também que estas categorias representam o movimento observável do silêncio junto às formações de sentido analisadas na etapa de desenvolvimento do presente trabalho e expostas na presente dissertação. De modo que se conclui ser a *Solidariedade*, o *Esquecimento*, a *Incapacidade*, a *Omissão* e a *Saturação* categorias úteis de sua apreensão, tal como explicitadas no capítulo quatro e experimentadas, ali, à luz dos recortes trazidos. Passíveis, portanto, de, pelas distintas materialidades consideradas, viabilizarem a observação dos sentidos concatenados pelo emprego do silêncio em distintos médiuns e esforços. De modo que se conclui aqui que essas categorias – tal como observadas no processo de formação de sentidos junto às materialidades componentes da corpora respectiva – abarcam, em coletivo, os aspectos assumidos pelo silêncio em uma dada ordem do discurso, de modo a satisfatoriamente assegurá-lo, em clara relevância, junto ao jogo de sentidos. Propiciando, assim, que mais claramente se observe os caminhos pelos quais ele se faz percorrer ao se assomar, na condição de *forma-conteúdo*, tanto ao desenvolvimento interno das tramas respectivas às materialidades analisadas quanto aos aspectos

discursivos constitutivos das relações que se estabelecem entre as mesmas e os processos históricos indicados por suas condições de produção (contidas no capítulo segundo da presente análise).

Ademais, como desdobramento possível do presente esforço investigativo, faz-se notório apontar que é preciso ainda compreender se essas categorias – *i.e. Solidariedade, Esquecimento, Incapacidade, Omissão e Saturação* –, serão úteis em análises destinadas à materialidades artísticas cujas condições de produção se difiram consideravelmente das aqui consideradas. Além disso, faz-se notório também averiguar se poderão ser usadas de modo reverso, *é dizer*, se prestarão auxílio a autores e artistas, de um modo geral, na tarefa de resistir às proibições de seu tempo – análogas ou não às aqui consideradas –, permitindo assim utilizar o silêncio como *forma-conteúdo* no interior de construções cinematográficas e literárias que venham a se desenvolver sob o impropério e vigência de novas interdições do dizer. Poderiam tais categorias auxiliar na concepção e desenvolvimento de novas materialidades artísticas em contextos contemporâneos de proibição? Cientes de que estas (e outras) perguntas não poderiam ser respondidas na brevidade da presente análise, aponta-se aqui para a necessidade de desdobramentos posteriores no âmbito da investigação do silêncio por vias das categorias constitutivas do presente dispositivo analítico.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ABRAMS, Meyer H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. São Paulo, Unesp, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do povo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado (notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013, p. 105-142.

AQUINO, Maria Aparecida. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza T (org.). **Minorias silenciadas: História da Censura no Brasil**. São Paulo, EdUSP, 2002, p. 435-532.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo, Editora 34, 2018.

BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Editora Paz e Terra, 1996.

BERG, Creuza. **Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar**. São Carlos, EdUFSCAR, 2002.

BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la expresión poética** Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles. Madrid, Editorial Gredos, 1962.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo, Cosac Naify Portátil, 2012.

CALLADO, Antonio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos**. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2006.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**, Record, Rio de Janeiro, 2004.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, EdUSP, 2006.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

EAGLETON, Terry. **Teoria Literária: Uma Introdução**, Martins Fontes, São Paulo, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo, Contexto, 2006.

_____. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo, Contexto, 2016.

_____. **Figuras de retórica**. São Paulo, Contexto, 2018.

FOY, George Michelsen. **Zero Decibels: The Quest for Absolute Silence**. Nova Iorque, Scribner, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, [1969] 2015.

_____. Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: FOUCAULT. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2000, p. 69-78.

GELL, Alfred. **Art and agency**: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do Discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI; CURCINO; PIOVEZANI (Org.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos, Claraluz, 2011.

HERMAN, Edward; CHOMSKY, Noam. **Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media**. Nova Iorque, Pantheon Books, 2002.

HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1995.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo, Boitempo, 2012.

LIRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. Ática, São Paulo, 1992.

- MASCARO, Alysson. **Estado e forma política**. Boitempo, 2013
- MATTOS, Sérgio. **Mídia controlada**: a história da censura no Brasil e no mundo. São Paulo, Paulus, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, Cultrix, 1969.
- MEDINA, Cremilda. As múltiplas faces da censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza T (org.). **Minorias silenciadas**: História da Censura no Brasil. São Paulo, EdUSP, 2002, p. 421-434.
- NASIO, J.-D. **O silêncio na psicanálise** (Transmissão da Psicanálise). Zahar, 2010
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.
- _____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, Pontes Editores, 2015.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo, Brasiliense, 2007.
- PACEY, D. J. *Measurement of vacuum*. In: BOYES (ORG.). **Instrumentation Reference Book**. Burlington, Butterworth Heinemann, 2003, p.144-153. Disponível em: <https://bit.ly/2RXdkaO>
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984, p. 15.
- PIOVEZANI, Carlos. Instantâneos de duradouros estigmas: consensos sobre as vozes popular e feminina (da retórica antiga à mídia contemporânea). In: CURCINO; SARGENTINI; PIOVEZANI (Org.). **(In)subordinacoes contemporâneas**: consensos e resistências nos discursos. São Carlos, EdUFSCAR, 2016.
- PÓLVORA, Hélio. **A Força da Ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 60.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo, Cultrix, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Unicamp, Campinas, 2007.
- RIENSTRA, Sjoerd W.; HIRSCHBERG, Avraham. **An introduction to acoustics**. Eindhoven, Eindhoven University of Technology, 2019. Disponível em: <https://www.win.tue.nl/~sjoerdr/papers/boek.pdf>
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SILVA, Adriana Pucci Penteado de Faria. Bakhtin. In: Oliveira, Luciano (Org.). **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo, Parábola Editorial, 2013, p. 45-70.

SILVEIRA, Marialda. **A educação pelo silêncio: o feitiço da linguagem no candomblé**. Editora UESC, 2004

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O cinema terceiro-mundista. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Cosac Naify, São Paulo, 2006, p. 355-405.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical: estilos**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015

SPEKTOR, M. **Kissinger e o Brasil**. Zahar, 2009.

STOKSTAD, Marilyn; COTHREN, Michael. **Art History**. Pearson, 2013.

VERTOV, Dziga. **Kino Eye**. Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 34.

WEINRICH, Harald. **Leteo: arte y crítica del olvido**. Siruela, Biblioteca de ensayo, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Nova Iorque, Routledge, 2003, p. 07.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Editora Nacional, São Paulo, 1968.

ZOLA, Emile. **Les Romanciers naturalistes**. Paris, G. Charpentier, 1893. Disponível em: <https://archive.org/details/lesromanciersnat00zolauoft>

OUTRAS PUBLICAÇÕES

AJZENBERG, Elza (2012). A Semana de Arte Moderna de 1922. **Revista De Cultura E Extensão USP**, São Paulo, v. 7, p. 25-29, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v7i0p25-29>

ARCH DAILY. **"Parthenon of Books" Constructed from 100,000 Banned Books Rises at Nazi Book Burning Site in Germany**. 10 de Julho de 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com/875525/parthenon-of-books-constructed-from-100000-banned-books-rises-at-nazi-book-burning-site-in-germany>

ARTE VERSA. **Os livros proibidos de Marta Minujin**. 20 de Setembro de 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1102>

AVELINE, Ricardo. **As transformações históricas do budismo e suas implicações ético-sociais**. Tese de Doutorado. UNISINOS, São Leopoldo, 2011.

ATLAS OBSCURA. **Orfield Labs Quiet Chamber**. Minneapolis. Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/places/orfield-labs-quiet-chamber>

BBC. Wrap stars: **Christo and Jeanne-Claude's 50 years of pop-up art**. Arts, 26 de Janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2LFSrLK9XjRxLqTRNdftLqd/wrap-stars-christo-and-jeanne-claude-50-years-of-pop-up-art>

BRETON, 1924 UFSCar. **Manifesto do Surrealismo**. (André Breton - 1924). Disponível em: <http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>

BRITANNICA. **Deafness**. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/deafness>

BORGES, Rodolfo. **Documento da CIA relata que cúpula do Governo militar brasileiro autorizou execuções**. El País, São Paulo, 10 de Maio de 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/10/politica/1525976675_975787.html

CALOMENI, Tereza. O silêncio da loucura. **Fractal Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 01, p. 01, 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-02922010010200001>

ZILIO entrevistado por CARNEIRO, Júlia. **50 anos do AI-5: artistas censurados contam como a repressão influenciou suas obras**. BBC News Brasil, Rio de Janeiro, 12 de Dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46546686>

CHARLTON, Lewis. *Silentium*. In: **An elementary Latin Dictionary**, Nova Iorque, American Book Company, 1890. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0060%3Aentry%3DSilentium>

COELHO, João. **Percorso erra ao explicar 4'33'**. Estadão, 04 de Junho de 2010, Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/percorso-erra-ao-explicar-433-imp-,561351>

COHN, Marjorie; MOORE, Jonathan. **The Vietnam War Is Not History For Victims Of Agent Orange**. Huffington Post, 10 de Agosto de 2017. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/the-vietnam-war-is-not-history-for-victims-of-agent_b_59da4b7ce4b0705dc79aa8d5

DENENBERG, Jeffrey. *Noise cancellation: quieting the environment*. Doctoral. Disponível em: <http://doctord.dyndns.org/Pubs/POTENT.htm>

FOLHA DE SÃO PAULO. **AI-5 deu início aos "Anos de Chumbo" da ditadura militar**. 30 de Dezembro de 2008, Poder. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2008/12/478768-ai-5-deu-inicio-aos-anos-de-chumbo-da-ditadura-militar-leia-trecho.shtml>

FOLHA ONLINE. **O arauto da arte abstrata**. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Disponível em: <https://mestres.folha.com.br/pintores/18/>

FRANCO, 2012 FRANCO, Daniel. Estudos metafísicos – o zen budismo como fonte e discussão filosófica. Monografia, UnB, 2003. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3670/1/2012_DanielPimenteldeMelloFranco.pdf

GISION, D. José. O silêncio da paz. **CNBB**. 2018. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/o-silencio-da-paz/>

ITAÚ CULTURAL. **Christo and Jeanne-Claude**. Enciclopédia, 22 de Março de 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19420/christo-and-jeanne-claude>

JIMÉNEZ, Vicente. **Henry Kissinger planejou bombardear e minar Cuba em 1976**. El País, Nova Iorque, 01 de Outubro de 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/01/internacional/1412192445_089857.html

JOFFILY, Mariana. A política externa dos EUA, os golpes no Brasil, no Chile e na Argentina e os direitos humanos. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 58-80, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v19n38/2237-101X-topoi-19-38-58.pdf>

KENNEDY, Randy. **A Sound, Then Silence (Try Not to Breathe)**. New York Times, 17 de Setembro de 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/09/18/arts/music/yves-kleins-monotone-silence-symphony-comes-to-manhattan.html>

LIMA JR. Walter. **Sala de cinema**: Walter Lima Jr. Direção: Luiz R Cabral. SESCTV, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KaJLmuqwJ_c

LOGUERCIO, Edgardo. **Pan-americanismo versus Latino-americanismo**. Origens de um debate, na virada dos séculos XIX - XX. Dissertação de Mestrado Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-11102012-100307/pt-br.php>

MANDEL, Claudia. **Muralismo mexicano**: arte público / identidad / memoria colectiva. Revista Escena 30(61), 37-54, 2007. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8181>

MARINETTI, Filippo. **Manifesto do Futurismo**. Comaarte, 2013. Disponível em: <https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>

MIGNOLO, Walter. **Colonialidade**: o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais - Vol. 32 n° 94 junho/2017

MILLER, Stephen; Crow, Kelly. **Part of a creative powerhouse behind ephemeral artworks**. The Wall Street Journal, 20 de Novembro de 2009. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB125868344992956721>

NETO, Isaac. **A teoria das pulsões em Freud e Lacan**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2250>

ORFIELD LABORATORIES INC. **Overview**. Disponível em: <https://www.orfieldlabs.com/>

ORIGEM DA PALAVRA. **Silêncio**. 04 de Janeiro de 2011. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/pergunta/silencio/>

PHYSLINK. **Is it possible to make a perfect vacuum?** Disponível em: <https://www.physlink.com/education/askexperts/ae290.cfm>

PREFEITURA. **A história de dedicação por trás do cartaz do “psiu”**. 16 de Maio de 2018. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/noticias/?p=256490>

The Propagation of Sound. John Hopkins University, 29 de Fevereiro de 2000. Disponível em: <https://pages.jh.edu/~virtlab/ray/acoustic.htm>

THE GUARDIAN. **Top 10 Silent Movies**. 22 de Novembro de 2013, Film Blogs. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/22/top-10-silent-movies-films>

RAUSCHENBERG, Robert. **Erased de Kooning Drawing**. 1953. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

REVISTA ZINGU. **Entrevista Astolfo Araújo**. Dossiê Astolfo Araújo Parte 2 – O cineasta, os filmes, a política Dossiê, 20 de março de 2012 Disponível em: <https://revistazingu.net/2012/03/20/entrevista-astolfo-araujo-parte-2/>

RODRÍGUEZ, Laura. Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**, vol. 42, n.º 2, 2015, p. 299-335. Disponível em: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/53338>

RUBIO, Eduardo. Freire: consciência e libertação (a pedagogia perigosa). **Revista da Faculdade de Educação**, São Paulo, v. 23, n. 1-2, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551997000100003

SANTA CASA DE MACEIÓ. **Sem dizer uma só palavra, Campanha do Silêncio encanta e pede adesão de visitantes e profissionais**. 07 de Fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.santacasademaceio.com.br/2019/02/sem-dizer-uma-so-palavra-campanha-do-silencio-encanta-pacientes-e-profissionais/>

SUGIMOTO, Luiz. **Silenciamento gênico é a nova arma contra pragas agrícolas**. Jornal da Unicamp, 24 de Abril de 2017, Inovação. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/noticias/2017/04/24/silenciamento-genico-e-nova-arma-contrapragas-agricolas>

VICENTE, Aléx. **Quando Andy Warhol conheceu o Velvet Underground**. El País, Metz, 11 de Agosto de 2015. Cultura. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/09/cultura/1439146964_335835.html

WEINGARDEN, Lauren. *The photographic subversion: Benjamin, Manet and Art(istic) Reproduction*. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo horizonte, v. 14, p. 224-245, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>

КАЛАШНИКОВ. ПСС Пистолет для бесшумной и беспламенной стрельбы. Оружие, Боеприпасы, Снаряжение 11/2006. Disponível em: http://www.kalashnikov.ru/medialibrary/d4e/008_013.pdf

OBRAS

AS ARMAS. Direção: Astolfo Araújo. São Paulo, União Cinematográfica Brasileira, 1969.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Dentes ao Sol**: ou a destruição da Catedral. Rio de Janeiro, Editora Brasília/Rio, 1976.

CALLADO, Antonio. **Bar Don Juan**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

CALLADO, Antonio. **Quarup**. São Paulo, Círculo do Livro, 1975.

CORTÁZAR, Julio. **Queremos tanto a glenda**. Madrid, Santillana Ediciones Generales, [1980] 2009.

FOME de amor. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Herbert Richers S.A, 1967.

GENTE fina é outra coisa. Direção: Antônio Calmon. Rio de Janeiro, Sincrocine Ltda., 1977.

MAR de Rosas. Direção: Ana, Carolina. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977.

O PADRE e a moça. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, DiFilm, 1966.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. Rio de Janeiro, Tridente, 1967.

POMPEU, Renato. **A saída do primeiro tempo / Quatro-olhos**. São Paulo, Círculo do Livro, 1977.

PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

VILELA, Luiz. Eu estava ali deitado. In: BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo, Cultrix, 1978. p. 291-292.