



**Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Doutorado em Literatura e Práticas Sociais**

**A POTÊNCIA DO SILÊNCIO NA LITERATURA BRASILEIRA RECENTE**

Andressa Estrela Lima

**Brasília  
2023**



**Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Doutorado em Literatura e Práticas Sociais**

## **A POTÊNCIA DO SILÊNCIO NA LITERATURA BRASILEIRA RECENTE**

Andressa Estrela Lima

Tese de Doutorado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de pesquisa: Representação na literatura brasileira contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Thomaz

**Brasília**

**2023**

EL732p Estrela Lima, Andressa  
A potência do silêncio na literatura brasileira recente /  
Andressa Estrela Lima; orientador Paulo César Thomaz. --  
Brasília, 2023.  
126 p.

Tese (Doutorado em Literatura) -- Universidade de  
Brasília, 2023.

1. potência do silêncio. 2. ditadura militar. 3. trauma.  
4. violência. 5. literatura recente. I. César Thomaz, Paulo,  
orient. II. Título.

## **Agradecimentos**

Agradeço,

à minha mãe Ana Lúcia Estrela, por ter me proporcionado condições de ter crescido em todas as instâncias possíveis. Sou-lhe eternamente grata;

à minha irmã Ana Larissa Estrela Lima, em razão do amor, companheirismo, atenção e carinho que compartilhamos uma pela outra.

ao meu orientador Paulo César Thomaz, por ter acreditado em mim desde o princípio e por ter me guiado sabiamente para esta tese;

aos meus amigos Manuela Rodrigues, Luzia Lima e Miguel Lima, pelo apoio constante, compreensão e, acima de tudo, amizade.

à Universidade de Brasília (UnB), por viabilizar a concretude de um sonho;

à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), visto o suporte financeiro para a realização desta pesquisa.



*Abraço. Claudia Casarino: iluminando la ausencia, 2008.*

*La palabra es el único pájaro que puede ser igual a su ausencia.*

*(JUARROZ, 2016, p. 59)*

*E o livro verdadeiro tem sempre algo de estátua. Ele se eleva e se organiza como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio.*

*(BLANCHOT, 2015, p. 321-322)*

## RESUMO

Este estudo tem por objetivo apresentar uma análise sobre a literatura brasileira recente que trata da ditadura militar no Brasil. Nesse intuito, temos como *corpus* as seguintes obras: *De mim já nem se lembra*, Luiz Ruffato (2008); *Vidas Provisórias*, Edney Silvestre (2013); *Volto semana que vem*, Maria Pilla (2015); *Cabo de guerra*, Ivone Benedetti (2016); *O indizível sentido do amor*, Rosângela Vieira Rocha (2017) e *O corpo interminável*, Claudia Lage (2019), que a partir do que decidimos chamar de potência do silêncio, nos esclarece acerca das estratégias ficcionais para expressar os não ditos e a perplexidade ante as experiências limites dos contextos narrativos em questão, oportunizando o indizível significar nas frestas da escrita. Ademais, categorias como violência, trauma e mobilidade suscitam aspectos significativos que residem nas dinâmicas entre silêncio e palavra. Teóricos como David Le Breton (2006), Michele Federico Sciaccia (1967), Maurice Merleau-Ponty (1991), Eni Puccinelli Orlandi (2007), nos respaldam no tocante aos valores da ausência e a respeito da dimensão política e filosófica do silêncio. Ademais, a pesquisa questiona também se obras voltadas para as temáticas ditatoriais não se limitam a um diagnóstico negativo, direcionado para a descrição do horror, e se o que se potencializa, frente ao silêncio, não viabiliza a resistência defronte a este cenário violento.

**Palavras-Chave:** potência do silêncio; ditadura militar; trauma; violência; literatura recente.

## ABSTRACT

This study aims to present an analysis of the recent Brazilian literature that deals with the military dictatorship in Brazil. In this sense, we have as corpus the following works: *De mim já nem se lembra*, Luiz Ruffato (2008); *Vidas Provisórias*, Edney Silvestre (2013); *Volto semana que vem*, Maria Pilla (2015); *Cabo de guerra*, Ivone Benedetti (2016); *O indizível sentido do amor*, Rosângela Vieira Rocha (2017) e *O corpo interminável*, Claudia Lage (2019); which from what we decided to call the potency of silence, enlightens us about the fictional strategies to express the unsaid and the perplexity before the limited experiences of the narrative contexts in question, providing opportunities for the unspeakable meaning in the cracks of writing. Furthermore, categories such as violence, trauma and mobility raise significant aspects that reside in the dynamics between silence and words. Theorists such as David Le Breton (2006), Michele Federico Sciacca (1967), Maurice Merleau-Ponty (1991), Eni Puccinelli Orlandi (2007), support us on the values of absence and on the political and philosophical dimension of silence. In addition, the research also questions whether works focused on dictatorial themes aren't limited to a negative diagnosis, directed towards the description of horror, and whether what is enhanced, in the face of silence, doesn't enable resistance in the face of this violent scenario.

**Keywords:** potency of silence; military dictatorship; trauma; violence; recent literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
POTÊNCIA DO SILÊNCIO.....	15
MULTIFACES.....	21
<b>CAPÍTULO I – DIZER O INDIZÍVEL</b> .....	26
1.1 MULTIPLICIDADE DO SILÊNCIO .....	26
1.2 OBRIGADO A CALAR .....	28
1.2.1 Segredo que Destrói .....	28
1.2.2 Possibilidades .....	30
1.3 OBRIGADO A FALAR.....	32
1.3.1 Culpa a Partir do Outro.....	32
1.3.2 Outro como Potência .....	35
1.3.3 Devaneios .....	38
1.3.4 Herdeiros da Dor .....	40
1.3.5 Sujeição: Tortura .....	43
1.4 FANTASMAS DA EXPECTATIVA.....	44
1.5 TRAUMAS LACUNARES.....	46
1.6 O QUE ESCAPA NOS SONHOS .....	51
<b>CAPÍTULO II – MOBILIDADE: AFETOS POSSÍVEIS</b> .....	56
2.1 DESLOCAMENTOS .....	56
2.2 FRENTE AO HORROR.....	58
2.3 AUSÊNCIA E PRESENÇA .....	61
2.4 SELEÇÃO E OMISSÃO.....	65
2.5 SER REPARTIDO .....	70
2.6 QUESTÃO DE IDIOMA .....	71
2.7 MEDO EM DEMASIA .....	72
2.7.1 Exílio Interior .....	73
2.8 DESILUSÃO: A PERDA COMO PROTAGONISTA .....	75
2.9 ARTE DOS AFETOS .....	76
2.10 SERES FLUTUANTES: ESPERANÇA.....	78
<b>CAPÍTULO III - DIANTE DO INENARRÁVEL</b> .....	83
3.1 FRESTAS DO POSSÍVEL .....	83
3.2 RASTROS DE SILÊNCIO.....	85
3.2.1 Impactos afetivos.....	87
3.3 FARDO ONÍRICO .....	91
3.3.1. Perda Irreparável.....	95
3.4 LUGARES DE MEMÓRIA E RESISTÊNCIA .....	97
3.4.1 Regimes Aniquiladores .....	102
3.5 EU: UM ESTRANHO INTÍMO.....	103
3.6 EXPERIÊNCIA ESTILHAÇADA .....	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	111



<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>119</b>
--------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

O silêncio é fuga de tudo, sem separação de coisa alguma, porque tudo está dentro do próprio silêncio: nele, vestidas de eternidade, estão todas as palavras despojadas do tempo.

(SCIACCA, 1967, p. 70)

Para dar início a este estudo, parece-nos significativo apresentar brevemente como chegamos ao problema central deste trabalho. Levando em conta o eixo temático proposto pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), chamado Literatura e política: figurações da violência na contemporaneidade, que se vincula à linha de pesquisa Representação na literatura contemporânea, buscamos ampliar e aprofundar as reflexões que desenvolvemos, tanto na graduação em Licenciatura Plena em Letras Português na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), com o trabalho defendido em 2015 intitulado “Narração, memória e violência em **Na teia do sol**”, do escritor Menalton Braff, quanto no mestrado em literatura na Universidade de Brasília (UnB), com a dissertação intitulada “Regimes de si em **Na teia do sol**, de Menalton Braff”, defendido em 2018.

No decorrer dessas análises, notamos que um número expressivo de narrativas literárias recentes<sup>1</sup> tem criado, a partir de protagonistas complexos, tramas em volta do que não pode ser dito, ou elaborado, sobre a experiência limite do autoritarismo. As marcas do silenciamento nos textos podem ser observadas, por exemplo, na estrutura fragmentária das obras, repletas de idas e vindas entre os acontecimentos violentos e traumáticos das personagens que compõem as prosas.

Nessa perspectiva, encontramos, na fortuna crítica a respeito do assunto, pesquisas que evidenciam precisamente o protagonismo do silêncio/silenciamento como elemento discursivo. Estes trabalhos se estruturam ao redor de alguns temas, como os seguintes<sup>2</sup>: o

---

<sup>1</sup> Como exemplo, cito algumas: **Noite Dentro da noite**, Joca Reiners Terron (2017); **Não falei**, Beatriz Bracher (2017); **Nem tudo é silêncio**, Sônia Regina Bischain (2010); **K: relato de uma busca**, Bernardo Kuscisci (2014); **A Noite da espera**, de Milton Hatoum (2017).

<sup>2</sup> A dissertação de Geise Bernadelli Guerra Enders (2015), **Não falei — O trabalho de memória na narrativa de um sobrevivente**, foca a narrativa contemporânea e com temática ditatorial **Não falei**, de Beatriz Bracher, realizando a análise considerando o teórico Wolfgang Iser com a teoria dos vazios os quais são preenchidos pelo leitor. Também, traz a dicotomia entre o sujeito silenciado - mascaramento e silencioso - o silêncio primordial, do filósofo Kovadloff, para sublinhar as ausências psíquicas e expressões inacabadas da narrativa. Além disso, Enders (2015) traz à tona o inenarrável: “São ausências que estão expressas pela linguagem, mas que, por meio da arquitetura das palavras, pela impossibilidade de contar a dor sentida,

apagamento que ocorre com o racismo no Brasil e as consequências desse ato; a representação das mulheres silenciadas por abusos externos e traumas internos; a negligência da violência em contextos periféricos; ou temas como o luto, por exemplo, que é representado por meio de lacunas textuais pela dificuldade de apreensão do ocorrido.

Nesta tese, portanto, transportaremos a problematização do silêncio para obras que representam a ditadura militar brasileira, as quais manifestam a (im)possibilidade de conceber episódios violentos. Destarte, identificamos que o silêncio que paira nas diversas camadas discursivas das tramas que serão problematizadas neste estudo, não se configuram apenas como um mero recurso estilístico da falta pela falta, sem significados, mas sim como um critério textual utilizado para dar complementariedade ao que as palavras não conseguem expressar plenamente, conforme Michele Sciacca (1967) nos aponta: “O silêncio não é intervalo no interior de cada palavra, mas a ponte de união dos sons. Os ‘vazios’ do som, o ‘pleno’ dos sons; as sombras de um quadro, o ‘relevo’ das cores; as pausas na música, a ‘palpitação’ das notas.” (SCIACCA, 1967, p. 29). O silêncio,

---

sugerem uma lacuna psíquica inenarrável, um sentimento de dor tão profundo que vai além da tristeza justificável pelos trágicos acontecimentos.” (ENDERS, 2015, p. 25).

A tese de Glauciane Reis Teixeira (2016) intitulada **Poéticas do silêncio: reflexões sobre romances brasileiros do século XXI**, faz um apanhado de três narrativas à luz da teoria da crise da palavra de Walter Benjamin. O seguinte estudo é caracterizado pelo ensaio do teórico que diz respeito a mudez advinda da guerra, em que os combatentes voltavam pobres de experiência oral, ou seja, silenciosos por não conseguir elaborar o horror da guerra. Teixeira (2006) também aborda a dualidade entre o sujeito silencioso e silenciado, além de explorar o trauma, o segredo e o silêncio como modo de defesa das personagens.

A dissertação de Camila Vianna Leão (2011), **Silêncio e sentido: as tramas do silêncio em A parede no escuro, de Altair Martins**, discorre sobre esta obra considerando o lado político do silêncio, que é a seleção do dizer, silenciamento, principalmente a imposição deste por instituições que detém o poder, como família e religião. Seus escritos também focalizam a vivência traumática e a fissura da culpa nos sujeitos figurados. Esse trabalho se torna importante por trabalhar com sentimentos das personagens e pela ênfase teórica nas políticas do silêncio.

Já a tese de Elaine Cristina Cintra (2005), com o nome **A "estética do silêncio" no livro do desassossego: um estudo da escritura em Fernando Pessoa**, enfatiza a pesquisa na teoria da estética do silêncio que foca na elaboração de si mesmo e nos silêncios do próprio enunciado, teoria e feitura da teoria em si mesma. A dissertação de Carlos Augusto Moraes Silva (2013) chamada **A poética do silêncio em Vidas Secas e A hora da estrela**, dá primazia a problematização dessas duas narrativas consagradas considerando as discussões a respeito da crise da linguagem vivenciada pela contemporaneidade, a impossibilidades de narrar e a estética do silêncio. A principal representante desta teoria é a Susan Sontag, que evidencia a procura dos artistas em geral pelo silêncio, que representa o puro, e o rechaço da linguagem, reflexão esta que serve para ilustrar o diálogo de diversos autores com o silêncio.

Seguindo a teoria de Vilém Flusser, apresentando um gráfico entre os dois polos do silêncio: autêntico e inautêntico, a pesquisadora Juracy Pinheiro de Oliveira Neta (2015), com o artigo **Whitin the sound of silence: entre flusser, silêncios e literatura**, vê o silêncio autêntico como um nada repleto de oportunidades que se realiza com perfeição através da arte “Esse silêncio é palavra em potencial que pode ou não concretizar-se;” (NETA, 2015, p. 7). Ademais, a autora aborda o silêncio como um recurso estilístico importante para o leitor, agindo como uma sugestão de que falta alguma coisa a ser dita, deixando a cargo dele as inferências. Com base nisso, exploraremos essas promessas de preenchimento interpretativo dos silêncios no vasto campo das possibilidades das tramas selecionadas para este estudo.

torna-se um elemento fulcral para o exercício interpretativo, engendrando o que podemos perscrutar e inferir, perfazendo o significado.

Contudo, vieram as perguntas: de que maneira o que estamos definindo como a potência do silêncio emerge como estratégia para expressar o não dito e a perplexidade ante as experiências limites da ditadura na literatura brasileira recente? Esta categoria pode nos revelar uma produção narrativa que não se limita a um diagnóstico negativo e a descrição do horror? Então, vemos que a potência do silêncio é um instrumento presente nas obras literárias que tratam da ditadura militar com um objetivo de viabilizar a expansão das probabilidades interpretativas de determinadas ações ou consequências silenciadas na feitura ficcional, ou seja, aponta um caráter produtivo pelas contingências reflexivas que denota, como iremos detalhar mais à frente.

Ao realizarmos a leitura das obras para a seleção do *corpus* do estudo, identificamos similaridades entre os textos, padrões de construção narrativa de um conceito de ausência motivados por temas recorrentes nas tramas, como por exemplo a violência, a tortura, o trauma, a perda de algo ou alguém como consequência dos mecanismos de controle político e social da ditadura militar, a desilusão, os afetos silenciados, o medo. Os elementos listados acima nos fizeram perceber a oportunidade de organizar as obras problematizando esses critérios de equivalência que elas apresentam, utilizando a potência do silêncio como estratégia para significar o que está oculto nas prosas em análise. Ademais, essa categoria pode assumir diferentes modos e formas nos regimes do discurso dos livros analisados, possibilitando maneiras de escapar das lacunas textuais a partir da resistência sobre o silenciamento.

Para exemplificar, o conceito do trauma é um aparato aplicado para representar um evento doloroso que deixou fissuras emocionais no ser representado, colocando-o no limiar da abertura, do poder dizer o que aflige e/ou do calar, para cessar/ apagar a dor: “O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular, sob a forma de palavra pelo sujeito.” (GAGNEBIN, 2006, p. 99, grifo do autor). Nas obras literárias, constantemente a camada se figura por conta do inexprimível, tal qual percebe-se na figura do pai de Daniel, personagem da obra **O corpo interminável** de Claudia Lage (2019). Ele nunca superou a perda da mulher, mãe de seu filho, nos porões da ditadura. Torturada e morta, isso nunca saiu do inconsciente:

Ele não falava dela, era como se ela não houvesse existido. Não é incrível o que fazem os sonhos. Materializam as lembranças mais profundas, a ponto de

se tornarem uma presença, ganharem voz. [...] Ele nunca me contou. Nem mesmo doente, nem mesmo morrendo. Nem uma palavra. (LAGE, 2019, p. 144).

A dor do trauma que a personagem sentia a impossibilitava de verbalizar as emoções. No entanto, o sonho, nesse contexto, propicia a potência do silêncio romper com o não dito, possibilitando o grito, a revelação, isto é, o falar sem dizer. O consciente paralisa, mas o inconsciente rompe o silêncio, materializando aquilo que se quer esconder. Outra ótica perceptível é quando o protagonista de **Cabo de guerra**, de Ivone Benedetti (2016), começa a delirar e a se tornar duas pessoas dentro de uma: o choque de ver a personagem Samira se suicidando fora tão grande que não consegue prestar o depoimento na delegacia:

Lembro que no pior momento da semana, uma tarde, na delegacia, me estranhei, tive a nítida impressão de ser dois e de não saber quem era o outro, o que é o mesmo de se achar inexistindo. O delegado me fez uma pergunta, fiquei olhando embasbacado, porque já não sabia quem era ele, então lembro que fechei os olhos e tentei falar. Devo ter balbuciado coisas sem sentido, não me lembro de mais nada. (BENEDETTI, 2016, 262).

Ele tenta falar o que viu para o delegado, mas a linguagem não sai de forma lógica, visto que o impacto foi tamanho que estilhaçou a mente. A limitação da linguagem cede para o silêncio e para a incompreensão do vivido, que busca uma maneira de significar desestabilizando o sujeito, nebulando os sentidos. Neste caso, surge a confusão mental pelo bloqueio da fala diante do horror. Por conta disso, entendemos que o que delineamos como potência do silêncio pode ser estruturado perante três perspectivas, que serão detalhadas nos capítulos, a partir da análise do *corpus*.

A primeira: eu calo ou falo porque sou obrigado – forças externas me coagem a falar: para revelar nomes, esquemas de opositores do regime ou calar – para não revelar segredos que possam comprometer quem fala ou alguém. Ambos os casos ocorrem por pressão ou tortura. As tramas que conversam com essa definição são **Cabo de guerra**, de Ivone Benedetti (2016) e **O corpo interminável**, de Claudia Lage (2019). Além disso, um dos fios condutores presente nessa parte dialogam com a dor da perda e a resignificação da ausência.

A segunda: eu calo porque eu quero – acho prudente não falar, ou seja, tenho controle sobre o que falo e o que não falo – forças externas não me regem, ao passo que os impulsos subjetivos tentam ocultar os afetos que rondam a mobilidade. Por se tratar de ficções que se debruçam perante o deslocamento, a saudade constante e o medo de ser notado fazem com que as personagens realizem uma seleção/omissão do que é dito. As

narrativas analisadas aqui são **De mim já nem se lembra**, de Luiz Ruffato (2008) e **Vidas Provisórias**, de Edney Silvestre (2013).

A terceira: eu calo porque não consigo elaborar – forças internas me impedem de organizar, compreender o vivido. A categoria concatena com narrativas pós-traumáticas que abordam a incapacidade da tradução do horror por palavras, a qual oportuniza que a potência do silêncio se manifeste como resistência ao inefável da dor, utilizando-se da personificação do outro como amálgama para o entendimento de si. As obras que exploram essa faceta são **O indizível sentido do amor**, de Rosângela Vieira Rocha (2017) e **Volto semana que vem**, Maria Pilla (2015).

De acordo com a configuração explicitada, os capítulos são divididos em três conforme os ângulos elencados acima e intitulados da seguinte forma: “Dizer o Indizível”, “Mobilidade: Afetos Possíveis” e “Diante do Inenarrável”. Devido à extensão temporal que o termo literatura contemporânea remete, optamos pelo vocábulo literatura recente, dando ênfase ao recorte cronológico dos escritos: a partir dos anos 2000. As tramas que compõem o *corpus* elaboram no plano textual, cada qual à sua maneira, a ditadura militar brasileira, o que viabiliza a potência do silêncio se instaurar por efeito das questões violentas e cerceadoras que habitam a época. É válido ressaltar os termos relacionados ao silêncio que iremos utilizar como parte do conjunto de palavras afins: vazio, ausência, lacuna, falta, indizível e não ditos.

Apesar de se referir a um período histórico verídico, a narração tecida nos livros selecionados se atém ao caráter ficcional, oportunizando que a experiência transcrita evidencie a cumplicidade entre narrar a possibilidade do factual e criar uma estética em virtude disso: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas.” (LEITE, 1985, p. 7, grifo da autora).

Dito isso, a literatura, para nós, é “marcada pelo real” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145), como averiguamos no texto **Literatura e Trauma**, de Marcio Seligmann-silva (2002). O pensador reforça que a linguagem literária nos ajuda a jogar com o simbólico sem abandonar as pontes com a realidade. Essa união permite que o escritor, mesmo que tenha vivenciado os eventos descritos por ele, utilize a linguagem baseada nas referencialidades para construir a conjuntura textual e a criação.

## POTÊNCIA DO SILÊNCIO

Encantador ou insuportável, aceito ou rejeitado, sofrido ou evitado, o silêncio tem uma potência tão infinita quanto o infinito da nossa interioridade.

(SCIACCA, 1967, p. 35)

Para auxiliar a compreensão do que denominamos de potência do silêncio, é necessário desenvolvermos, primeiramente, um ponto de vista filosófico sobre os termos. A obra de Michele Federico Sciacca (1967), **Silêncio e palavra**, nos apresenta um aspecto íntimo e imanente a respeito da relação do silêncio com as pessoas e com a palavra. Para o autor, dentro do silêncio existe uma gama interpretativa extensiva, extensão esta que conversa com o mar de possibilidades dentro de nós. De acordo com esse raciocínio, observamos que a proposta do pensador italiano gira em torno da reflexão da linguagem e os elementos essenciais que a constituem: silêncio e palavra.

No que tange ao aspecto significativo do silêncio, segundo o teórico, os vocábulos não são suficientes para traduzi-lo, porque ele possibilita que o significado transcenda e/ou complemente o conteúdo escrito:

O silêncio é palavra, infinitas palavras; é mais que cada palavra, que todas as palavras. Falar do silêncio não é negá-lo, é falar dele sem nunca tomar posse da palavra que exprima toda sua palavra. [...] Há silêncios que falam mais do que qualquer palavra; há palavras que não dizem nada. [...] Da mesma forma não há silêncios sem sentido; aquilo que não tem sentido é “mudo”, mas não silencioso. (SCIACCA, 1967, p. 22)

O silêncio não se prende as estruturas limitantes de interpretações. Quando falamos ou escrevemos uma palavra ela denota uma definição, estruturada no fazer da linguagem. O silêncio, por outro lado, habita o campo da inferência, podendo conter dentro de si uma infinidade de termos para lhe dar significado e, por mais que se fale dele, nunca se esgotará o sentido, por ele residir na expectativa. Sciacca (1967) elucubra sobre a diferença entre a mudez e o silêncio, que se opõem porque o silêncio por si só carrega uma essência, e a mudez é a ausência de significado, ou seja, algo que ainda vai ser proferido e não o foi, como nos explica Manuel Antônio de Castro (2020): “A mudez não é *silêncio* porque é a falta do que ainda não se tem e se pode vir a ter. A mudez como mudez tem em si uma opacidade de anulação da fertilidade do silêncio. A mudez é estéril.” (CASTRO, 2020, p. 3, grifo do autor). Por esse motivo, essas categorias não são sinônimas, pois a esfera silenciosa traz consigo a viabilidade de significar na ausência

não pela supressão e sim por excesso da plenitude de perspectivas de sentidos. O que difere da mudez, que é a falta pela falta.

Outra perspectiva produtiva para pensarmos a potência do silêncio é o texto **Estética do silêncio**, de Susan Sontag (1987). Neste ensaio, a autora discorre como o artista moderno optou pelo silêncio na feitura da arte e como isso perpassa diversas manifestações artísticas, como escultura, música e escrita. O que é importante diante da discussão é a relevância dada ao silêncio como elemento constituinte das expressões de arte e a capacidade de transmitir um significado:

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível - seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista; que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloqüente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo. (SONTAG, 1987, p. 18)

Nessa passagem, depreendemos que o silêncio puro, sozinho, sem a palavra, ou estruturas que possibilitem que ele transcenda, por exemplo, não existe. O que é possível é que o artista, no ato da feitura, produza um diálogo, uma eloquência, um caminho entre as ideias que permita com que o silêncio fale mediante a criação, se tornando uma partícula apreensível do discurso: “O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto [...], é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio” (SONTAG, 1987, p. 18). Em consonância com o posicionamento, vê-se que o artista tem um papel crucial para criar maneiras profícuas para que a esfera silenciosa possa elevar-se e tornar-se um processo discursivo.

O silêncio é selvagem pela liberdade que carrega, ou seja, ele pode dizer tudo porque é livre. Por isso se difere da esfera dita, a qual está aprisionada na estrutura e diz aquilo que é apreensível. Já o silêncio navega nos interditos, sem nada que o impeça de significar, e, por ser uma camada fora de controle, ele traz um caráter perturbador. Utilizamos palavras para fazê-lo significar, mas nunca esgotaremos o sentido com elas. Ele fala por si e por si só produz significado.

O poema 17, chamado “poema de otredad”, que compõe o livro **Poesía Vertical**, de Roberto Juarroz (2017), proporciona uma ponderação em torno da palavra, pois quando ela está em pauta se conecta com o silêncio, representando o processo de interpelação que essas duas facetas trazem consigo:

Poemas de Otredad

17



Segurar a palavra  
um segundo antes do lábio,  
um segundo antes da voracidade compartilhada,  
um segundo antes do coração do outro,  
para que haja ao menos um pássaro  
que possa prescindir de todo ninho.

O destino é de ar.  
As bússolas indicam um só de seus pontos,  
mas a ausência precisa de outros  
para que as coisas sejam  
seu destino de ar.

A palavra é o único pássaro  
que pode ser igual a sua ausência.  
(JUARROZ, 2017, p. 59)

Os versos acima remetem à discussão em torno do fazer da linguagem, da dialética entre o que não está presente e o que está proferido. Ao “segurar a palavra” nós fazemos uma seleção do que se fala, até que a palavra consiga abster-se do ninho, ou seja, transpor a mente e fazer-se expressa. O “destino de ar” seria o entendimento, a direção da palavra/pássaro quando se liberta da mente/ninho. Isso indica também a fluidez da apreensão operada pelo outro, que, por essa captação se ancorar no ar, ela pode se dissipar, desfazer, refazer, apontando as inúmeras formas de como o ouvinte ou leitor pode absorver aquilo que foi dito.

Nesse sentido, a acepção da palavra já tem destino certo, por já ter o significado visível: “As bússolas indicam um só de seus pontos”, ou seja, no feito da linguagem, a palavra é a parte da qual a bússola designa a orientação. Mas além daquela direção apontada, há outras direções, das quais a ausência utiliza para fazer parte da dinâmica: “mas a ausência precisa de outros/para que as coisas sejam/seu destino de ar”. A ausência, por sua vez, manipula vários caminhos, podendo assumir qualquer vertente, desde que faça parte da bússola, ou melhor, da linguagem. Ela não está delimitada, nem visível, mas apesar disso faz parte do processo.

Logo, a ausência/silêncio precisa dos termos expressos para se tornar compreensível: “A palavra é o único pássaro / que pode ser igual a sua ausência”. Nesse jogo mútuo, a palavra revela a sua potência, já que, mesmo não estando presente, elas significam. O vocábulo e o silêncio estabelecem uma união, como uma definição da pré-existência da significação, ou seja, a transmissão e a absorção do significado forjam-se pela fala e pela falta.

Contudo, conforme Sciacca, o homem vive em diálogo constante com o silêncio e a palavra, se deparando com a angústia da intraduzibilidade deste pelos vocábulos, que surgem como um esforço contínuo para simbolizá-lo. A linguagem, nessa dialógica, se alimenta dos dois elementos, porque eles se tornam complementares e essenciais um para o outro, visto que o silêncio é a ponte de união dos sons. Portanto, o que escapa do apreensível e o que podemos inferir é a morada do silêncio.

Os não ditos suscitam os elementos sugestivos das palavras e impulsionam o leque interpretativo que as revestem. Por conta disso, é importante salientarmos o quanto a potência da palavra se relaciona com a potência do silêncio:

A potência da palavra é dada pelo silêncio que ela contém e provoca: por aquilo que subentende e não diz, por aquilo que sugere, por aquilo que alude. [...] A palavra banhada pelo silêncio é mais intensa de sentidos vívidos; [...] Sem silêncio não há palavra em primeira pessoa: onde há pessoa, há silêncio: o silêncio do enigma, silêncio frente ao enigma. (SCIACCA, 1967, p. 56)

De acordo com o excerto acima, segundo nosso ponto de vista, o diálogo constante entre o silêncio e a palavra se torna crucial para entendermos como funciona as tensões provocadas pela potência do silêncio dentro das obras literárias que tratam da ditadura militar. Ao lidarmos com a representação literária de um sistema totalitário, o silêncio aparece em duas formas. Na primeira, ele emerge como algo ruim, porque ele é requisitado por quem não quer a livre expressão de opinião. Por isso, os que refutavam o regime autoritário sofriam a violência e o silenciamento<sup>3</sup>. A título de exemplo, na narrativa de Milton Hatoum (2019), **Pontos de fuga**, os militares coagem, matam e prendem professores e alunos da universidade PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), com o objetivo de eliminar os que se manifestavam contra o regime:

“Vi na entrada da PUC dois corpos queimados por bombas”, disse Sergio San. “Duas estudantes. Quis ir até lá, mas os soldados já tinham cercado os corpos. [...] Os policiais invadiram a sala, ninguém reagiu, a gente andou em fila indiana para o curral dos detidos. O comandante da repressão ameaçou dar porrada em todo mundo”. (HATOUM, 2019, p. 254-255)

Por outro lado, o silêncio mostra outra face. Em **Não falei**, de Beatriz Bracher (2017), o não falar é tido como sinal de resistência frente à flagelação, dado que os militares torturavam a fim de obter informações para capturar mais opositores, como vemos no trecho a seguir: “Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que

---

<sup>3</sup> O silenciamento, segundo Eni Orlandi (2007) é essa válvula de “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar. O que remete a algo mais autoritário e não agregador, como o conceito de silêncio fundador, por exemplo.

morreu logo depois nas balas dos militares. Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu.” (BRACHER, 2017, p. 8). O medo de falar ou ter falado sobressai, porque demonstra uma espécie de fraqueza e colaboração forçada para com o regime. Neste caso, o indizível é convocado para manter o sigilo sobre a identidade dos companheiros de esquerda e não ocasionar mais mortes.

Com efeito, o silêncio enquanto estratégia textual, se potencializa dentro dessas censuras – externas ou internas –, falando por ele próprio, dialogando dentro do não falar. Ele expande os limites impostos pela estrutura da palavra, extrapolando o dito. O silêncio, desse modo, está interligado com a resistência, visto que ele escapa à ordem da linguagem por sobreceder os limites da significação, mas também se relaciona com o poder, por ter a capacidade de ser imposto, para fins de controle.

A palavra se torna tão importante quanto a ausência, porque deduzimos que ela nasce dele. Em contrapartida, se ela não usufruir do silêncio ela se torna vazia, já que é nessa confabulação que o transcurso interpretativo se constrói. Já a esfera não dita, impulsiona a capacidade de comunicar mesmo sem a enunciação, porque “tamanha é sua potência que tem força suprema de não ousar dizer – é um orgulho excêntrico” (SCIACCA, 1967, p. 60), se configurando como um condutor eficaz.

Por conseguinte, o conceito de potência explicitada pelo teórico Giorgio Agamben (2006) no artigo **A potência do pensamento** é definido essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício: “Há uma forma, uma presença daquilo que não é em ato, e essa presença privativa é a potência.” (AGAMBEN, 2006, p. 16-17). Essa reflexão advém do estudo proposto pelo autor italiano baseado na personagem Bartleby, em **O escrivão**, de Herman Melville, à luz da leitura do filósofo Aristóteles. A figura implica para Agamben uma representação da contingência plena, ou seja, o ser que pode ser e pode ser não. Bartleby é um escriba que não escreve e com a frase “preferiria não” afasta a potência da vontade e paira perante a potência de querer e querer não; poder e poder não, como respalda Peter Pál Pelbart (2017):

Bartleby é a figura dessa reivindicação do poder não, desse abismo da possibilidade. Através de sua fórmula, ele instaura, como diria Deleuze, uma zona de indiscernibilidade entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer), suspensão, *epoché*, deslocamento da linguagem do dizer para o puro anúncio, com o que Bartleby se torna um mensageiro, um *anjo*. (PELBART, 2017, p. 120-121, grifo do autor)

O homem possui uma conexão íntima com a potência, porque, segundo Agamben, ele tem o poder de agir, o qual é ligado ao poder de não agir, e todo o seu conhecer um poder de não-conhecer. Sendo assim, toda potência é também impotência, como um co-pertencer. Esse conceito, como o silêncio, é ambivalente, por possibilitar um poder ser e não ser, um fazer ou não fazer, e isso é a essência da potência.

Na imagem da tabuinha de escrever, que é um dos símbolos da potência, não há nada grafado acima dela, mas, justamente pela não escrita, ela carrega em si a perspectiva de ter tudo escrito e, mesmo que atinja a concretude da ação da palavra, isso não exclui a potência. De acordo com Agamben (2006): “A passagem ao ato não anula nem exaure a potência, mas este se conserva no ato como tal e marcadamente na sua forma eminente de potência de não (ser ou fazer)” (AGAMBEN, 2006, p. 26). Dessa forma, a potência abrange tanto a ação em si como a expectativa da ação e da não ação e o sujeito se localiza entre a cisão da potência e da impotência; da possibilidade e da impossibilidade.

Como vimos até agora, a proposta é tentar compreender as tessituras ficcionais que utilizam a estratégia da potência do silêncio para preencher uma falta e que por isso jogam a todo momento com o silêncio e com a palavra, significando pelas tensões estabelecidas. Este método possibilita a fala sem dizer, a comunicação sem a explicitação textual, o que remete também ao caráter ambivalente da própria potência, pois: “Esta ‘potência de não’ é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência.” (AGAMBEN, 2007, p. 13).

Portanto, o que demarcamos aqui como potência do silêncio, se estabelece como um recurso utilizado dentro das obras literárias recentes com um intuito de desvelar o íntimo, como uma ponte que propicia a expansão das probabilidades interpretativas de determinadas ações ou consequências não explicitadas na conjuntura narrativa.

Ela propicia um mergulho em águas vacilantes. É abismo de viabilidades. Destarte, essa liberdade interpretativa pode soar como um incômodo, visto que as coisas não estão óbvias: “No silêncio soam as vibrações de todos os remorsos, passam as sombras do mal praticado, [...] Decididamente o silêncio é incômodo, inquietante; [...] Assim como a liberdade, o silêncio é um ‘peso.’” (SCIACCA, 1967, p. 34). Vale ressaltar que não se trata aqui de extrapolar o que está escrito, no sentido de fabricar ou manipular sentidos, e sim trabalhar dentro do escopo proposto dos textos. É nessa inquietude que reside os conceitos mobilizados neste trabalho.

## MULTIFACES

Pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente.

(BLANCHOT, 2015, p. 308)

As reflexões, desde a perspectiva da análise do discurso, esmiuçadas pela autora Eni Puccinelli Orlandi (2007) acerca do silêncio no livro **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**, auxiliam o entendimento com relação à proposta desta tese: o campo de operação da potência do silêncio nas narrativas. Conforme o primeiro capítulo “Silêncio e sentido”, a forma do silêncio se subdivide em *silêncio constitutivo* – para dizer é preciso não dizer; e *silêncio local* – relacionado com a censura propriamente dita. O foco desse diálogo evidencia o silenciamento que é essa válvula de “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar: “Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência).” (ORLANDI, 2007, p. 29). A dimensão política do silêncio reside na capacidade desta seleção do dizer implementada pelas personagens, as quais buscam novas formas para significar quando são cerceadas ou quando resistem: “a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz.” (ORLANDI, 2007, p. 73).

Nessa tentativa de significar, descobre-se que os não ditos que determinado protagonista adota dentro do emaranhado ficcional revelam outras formas de denotarem na trama, ou seja, isso demonstra a potência do silêncio que emana a partir da resistência implementada nas obras. Isto é, fala-se, mas em silêncio, e a interlocução é requerida justamente para dar vida às novas falas de um mesmo texto, como nos explica Blanchot (2015): “É preciso impor-lhe silêncio. É preciso reconduzi-la ao silêncio que está nela. É preciso que ela se esqueça de si mesma, por um instante, para poder nascer, por uma tripla metamorfose, a uma fala verdadeira.” (BLANCHOT, 2015, p. 326), pois, a partir da recondução às esferas da ausência, o silêncio moldura formas profícuas para significar e renascer a partir do dito.

O âmbito silencioso então seria visto como uma conduta de resistência contra o controle da fala dos indivíduos, logo seria o que escapa dele, o refúgio do ser perante o sistema, uma coisa particular, inescrutável. Por isso, fomentou o movimento, segundo a autora, de exílio do silêncio, que seria uma “contenção do silêncio”, porque ele escapa do

sondável: “O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras.” (ORLANDI, 2007, p. 37), se configurando, dessa forma, como uma ferramenta de pertinácia.

Orlandi (2007), com relação ao mecanismo de censura como estratégia política em contextos ditatoriais, explica como ele fomenta o indizível e produz o interdito, jogando com as perspectivas, além de se relacionar intimamente com o poder-dizer:

A censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala. A relação com o “dizível” é, pois, modificada quando a censura intervém [...]: não se pode dizer o que se pode dizer. (ORLANDI, 2007, p. 77).

Com isso, quando a censura está em pauta, o ser fica interditado: “o sujeito não pode dizer o que sabe ou o que se supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informações ou porque ele não sabe das coisas que ele não diz. O silêncio da censura não significa ausência de informação, mas interdição.” (ORLANDI, 2007, p. 107). Nesse sentido, a autora afirma que na censura está a resistência, pois face a face com o impedimento nasce outro sentido para poder significar, o que conversa intimamente com a potência do silêncio como elemento reflexivo, por viabilizar inúmeras perspectivas interpretativas para as ausências que o texto/contexto sugere.

Em consonância com o posicionamento anterior, no texto **Estética do silêncio** de Susan Sontag (1987), reflete-se sobre a problemática do desejo ao silêncio implementado pelos criadores de arte, com um objetivo de autolibertação. Na tese da autora, por exemplo, Rimbaud, Wittgentein, Duchamp, são artistas que viam as realizações como insignificantes, suspendendo a feitura das obras, mas “a opção pelo silêncio permanente não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido.” (SONTAG, 1987, p. 12).

A relação artista e silêncio é vista como sinônimo de liberdade perante a linguagem, como um basta à exaustão da escrita: “O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como padrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.” (SONTAG, 1987, p. 14). O que dialoga intimamente com Orlandi (2007), que defende o libertar-se do cativo servil da escrita, promovendo uma amplitude frente ao silêncio: “O silêncio não é vazio, ou o sem-sentido; [...]. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*.” (ORLANDI, 2007, p. 68, grifo da autora). Diante dessa ponderação, é válido ressaltar que ao falar de silêncio, as autoras

remetem à linguagem, visto que essas duas particularidades se complementam no fazer artístico e são fundamentais nas tessituras das prosas analisadas.

A pensadora americana, baseada nas propostas teóricas de Mallarmé, problematiza a criação dos silêncios na arte, os quais combateriam a própria linguagem: “O apelo contemporâneo ao silêncio nunca indicou meramente uma rejeição hostil à linguagem. Ele também significa uma altíssima estima pela linguagem - por seus poderes, sua força passada e os perigos correntes que coloca à uma consciência livre.” (SONTAG, 1987, p. 14). Reconhecemos que o silêncio adentra como uma estratégia que provoca liberdade no fazer da linguagem e com a liberdade vem o medo de se descobrir livre para interpretar. Além disso, a escrita auxilia em toda a conjuntura significativa do silêncio, dado que “Escrever é uma relação particular com o silêncio. [...] Ela [a escrita] permite que se signifique em silêncio.” (ORLANDI, 2007, p. 83).

Nessa discussão, percebemos que o indizível enriquece o dito por potencializar o que ele nos tem a dizer, como se ele fosse a ponta de um iceberg e o restante seria o que está para ser desvelado pelo silêncio, dialogando assim com a proposta desta tese, a qual se lança à procura de significados que não estão dados claramente, apenas pincelados, pela estrutura textual.

Nas artes plásticas contemporâneas também se presencia esse debate. O Centro Atlântico de Arte Moderna (CAAM), em Gran Canaria (Espanha), apresentou a exposição **Illuminando a Ausência**, da artista Claudia Casarino (2008). A mostra reuniu uma seleção de obras – incluindo fotografia, vídeo e instalação – produzidas entre 2004 e 2017, que clareiam temas como vazio, mulher, poder, opressão e emigração. O tule, para exemplificar, usado como material na arte chamada **Uniforme**, de Casarino (2008), exhibe fios conectados que formam silhuetas humanas, quase sombras, que se constroem na falta de uma corporificação que as preenchem. A suspensão no ar remete à aura espectral, de presenças e ao mesmo tempo não presenças, quase vultos, que aludem a algo que ressoa nesta tese: a ausência que comunica.

A artífice latino-americana vivenciou a ditadura denominada historicamente como **El Stronato** (1954-1989) no Paraguai, lidando com questões que incluem a falta de entes queridos, por conta dos deslocamentos, e os silêncios ressoantes desse processo ditatorial de quase trinta e cinco anos. Gabriela Salgado, a curadora da exposição, afirma que a arte de Casarino nos faz:

mergulhar nos rastros deixados pelo estado de exceção e sua extinção dos direitos civis que hoje vemos proliferar globalmente, junto com a normalização

da militarização, a fragmentação das populações e a impunidade do poder, que promovem um estado de ditadura em expansão. (ARTISHOCK, 2018, p. 1)

A exposição mostra como a artista lida mediante à fotoperformance com os vários tipos de violência, tais como a institucional, a normativa e a econômica. As roupas, segundo ela, representam a situação da mulher migrante e a faz lidar com questões sociais. Em uma entrevista concedida à Mila Abadía (2015) no site **Mulheres olhando mulheres**, ela enfatiza o ano de seu primeiro trabalho e como os tecidos possibilitam com que fale com eloquência acerca do que aflige:

Na verdade, a primeira coisa que fiz foi a fotoperformance, em 1998. Foi meu primeiro trabalho, em que me apresentava nua e com três metros de altura. Eu precisava da roupa para silenciar aquele primeiro grito. [...] Visceral, lancei-me numa linguagem que não conseguia sustentar porque a minha situação emocional não o permitia. Descobri que através das roupas posso falar com eloquência sobre as mulheres e muitos outros assuntos que me atraem. (ABADÍA, 2015, p. 4).



*Uniforme*. Claudia Casarino: iluminando la ausencia, 2008.

Para a criadora, a roupa como material representativo surge para dar significado àquilo que o vazio/ausência/ silêncio simboliza para ela. O corpo/ preenchimento/ volume se esvazia para denotar as sombras, as sobras, os rastros que permanecem, apesar das tentativas de apagamento e silenciamento. As narrativas analisadas neste trabalho partem da falta de algo ou alguém que se materializa pelo silêncio da perda, pela desilusão, pelo reencontro interrompido, pela fantasia da permanência. Todas essas questões iluminam a



ausência. Daquilo que poderia ter sido e não foi, daquilo que está e não está simultaneamente. Ouçamos Maurice Merleau-Ponty (1991):

O sensível não é somente as coisas, é também tudo quanto nele se desenha, mesmo em baixo-relevo, tudo quanto deixa nele o rastro, tudo quanto nele figura, mesmo a título de desvio e com uma certa ausência. [...] Mas a própria ausência está enraizada na presença, é por seu corpo que a alma do outro é alma a meus olhos. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 190)

A perspectiva adotada por Merleau-Ponty (1991) é relacionada aos pressupostos fenomenológicos da filosofia, isto é, uma postura que leva em conta a experiência, o estudo da consciência, considerando o conhecimento particular de mundo que se realiza em cada pessoa e não no mundo em si. O sensível, segundo o pensador francês, não se desenha apenas nas coisas em si, e sim em tudo que indica, que pincela, pois, a presença remete à ausência, e mesmo diante do corpo (presença), inferimos a alma (ausência), que mesmo inexistente à olho nu se torna perscrutável.

A ausência, sobressaltada nas estruturas das obras selecionadas, carrega, a partir da potência do silêncio, a oportunidade do retorno dos que se foram, pela inconformidade do vivo que o evoca, por vontade própria ou por obrigação traumática. Ao serem trazidos de volta, estes falam, estando em silêncio. Os fantasmas se impõem no ambiente. Para exemplificar, vejamos o excerto de **Cabo de guerra**:

Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas quem revive não é a gente, e sim o passado, de modo que a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca. Assim, quando minha irmã, perene presença, entra e passa no meio dos fantasmas que atravancam este espaço, é tanta força deles que quem se torna invisível é ela. (BENEDETTI, 2016, p. 31)

O protagonista que nos fala acima convive intensamente com outras personagens que já se foram, mas a presença delas se impõe pela inexistência, por um silêncio que não cala, por um passado que não passa. **Cabo de Guerra** materializa, nesse trecho, os fantasmas que invadem o presente por conta dos erros cometidos pelo narrador, por este ter prejudicado, matado e torturado indiretamente os que iam contra a ditadura. Espectros que se fazem na potência do silêncio e no lampejo de construir um lado resistente que escancara a dor e a falta e as tornem, por fim, mais compreendidas, contrapondo as forças que querem o apagamento. As questões ressaltadas até aqui são de suma importância para a compreensão dos capítulos a seguir e dialoga com os conceitos mobilizados para a feitura do trabalho e as análises das narrativas.

## CAPÍTULO I – DIZER O INDIZÍVEL

o dizer e o silenciamento são inseparáveis:  
contradição inscritas nas próprias palavras.

(ORLANDI, 2007, p. 74)

Neste capítulo, a potência do silêncio impulsiona um diálogo entre as narrativas **Cabo de guerra** e **O corpo interminável**. Ambas as tramas trabalham a presença de forças externas e internas que obrigam as personagens a se manifestarem contra a vontade ou a se calarem, seja por pressão ou tortura, devido às ações dos governos militares. Os atos extremos convocam categorias tais como violência, tortura e trauma dentro dos planos narrativos. Por isso, o que buscamos neste capítulo é compreender como os livros em questão abordam o indizível da dor por meio das lacunas textuais das tramas e como os vazios ganham significados.

### 1.1 MULTIPLICIDADE DO SILÊNCIO

a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade.

(ORLANDI, 2007, p. 47)

Como veremos a seguir com as narrativas analisadas e pelo contexto repressor da ditadura militar que apresentam, o que denominados a potência do silêncio procura significar os vazios implementados nas estratégias das obras, ou seja, resistindo à opressão para poder comunicar, considerando sempre os contextos dos textos em análise. Segundo Orlandi (2007), o silêncio propicia esse mar de possibilidades e quanto mais ele aparece em cena mais a gama de sentidos aumenta, para preencher as incompletudes. No primeiro momento, no item inaugural de cada capítulo que segue este estudo, vamos conhecer o enredo das narrativas com pequenos trechos dos textos para propiciar um olhar panorâmico sobre eles, abordando aspectos mais recorrentes, para resumir a ideia central.

A obra **Cabo de Guerra** (2016), narrada em primeira pessoa, descreve as memórias de uma personagem que viveu entre os dois polos do regime ditatorial: a resistência da esquerda e os militares. Seu papel consistia em delatar os companheiros para os representantes da ditadura que matavam e torturavam. O posto de traidor/cachorro foi lhe dado em virtude de ter sido capturado em uma operação de esquerda, isto é, em

troca de ficar vivo ele se submeteu em ajudar os militares, desarticulando os esquemas de oposição.

O protagonista da narrativa, preso em uma cama por ter sido atingido por um tiro, que o deixou tetraplégico, elabora o passado, abrangendo a infância, o deslocamento do interior do nordeste brasileiro para a cidade grande, a realidade dura do sujeito migrante e as constantes humilhações que sofria. A obra é dividida em três partes chamadas de 1 dia, 2 dias, 3 dias. Ele narra como foi parar, por um acaso do destino, nessa situação de divisão entre a esquerda e os militares e como as tentativas de sobrevivência o levaram a ser conivente e autor indireto de atrocidades:

Arrancado do mundo estável de Nazaré, eu guardava da segurança uma lembrança vaga, embalas da infância, só. Aqui sempre fui exilado. Imagine-se um sujeito como eu metido numa guerra que não lhe pertence. Entrei nela sem fazer nada e nada fiz para sair. Foi tudo por via de empurrões. (BENEDETTI, 2016, p.159)

De acordo com o trecho, entrevemos a justificativa do protagonista explicando o que ele fez para sobreviver à cidade grande. Passivamente, a personagem foi uma peça importante na engrenagem de crimes que os militares realizavam, por ser um delator. Essa condição o fez presenciar violências extremas e mortes, enfrentando de forma degradante, por meio de vícios e mendicância, as marcas psicológicas das ações.

Por sua vez, a narrativa **O corpo interminável**, de Claudia Lage (2019), trata de enredos paralelos que se desenvolvem tanto no período da ditadura como na pós-ditadura. O texto é separado em quatro partes, a saber: [distâncias], [presenças], [distâncias], [corpos]. O enredo principal é a investigação da personagem Daniel sobre o passado da mãe, desaparecida política do regime militar. Nessa reconstituição, nos deparamos com outras histórias de outras personagens que foram esquecidas, mortas e torturadas. É importante salientar a disposição das palavras que separam as partes do texto, entre colchetes, denotando um enquadramento, um fechamento entre as estruturas/conceitos da trama, como um circuito de dor fechado na interioridade do ser.

O livro em questão dá primazia ao sentido volúvel das memórias e o que as contém, como as impressões, os sonhos, as angústias, as incertezas: “Se uma lembrança tão pequena já nos coloca contra a parede, o que dizer do resto, do que se evita lembrar, de tudo de que não tivemos conhecimento, essas lacunas insistentes – quanto maiores, mais capazes de nos contradizer.” (LAGE, 2019, p. 41). Nesse excerto, a personagem Daniel tenta descrever para Melina a infância, rodeada de livros e escrita, mas também recorda o que não quer dizer para ela, como quando matava pássaros com estilingue.

Defronte à reflexão, o protagonista nos mostra o caráter vacilante das lembranças, pois se uma mínima recordação já traz coisas que quer silenciar imagina as mais profundas, que denotam lacunas e contradições maiores.

As duas obras por sustentarem conjunturas que lidam com violência, trauma, tortura, morte, ocasionadas pela ditadura, constroem uma atmosfera sufocante, em que não se pode dizer o que se quer dizer: “A situação de censura, de que falamos, é uma situação limite que torna mais visíveis as ‘artimanhas’ do silêncio [...]. Se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar.” (ORLANDI, 2007, p. 85). A censura, por permear esses contextos, possibilita a potência do silêncio operar no tecido narrativo de outras formas, como veremos a seguir.

## 1.2 OBRIGADO A CALAR

### 1.2.1 Segredo que Destrói

Portanto, os mortos. Um a um. Todos doem, por um motivo ou por outro. [...] não há um que não desfile nem deixará de desfilar por aqui de dia ou de noite, enquanto houver uma janela que me permita enxergar sol ou nuvens.

(BENEDETTI, 2016, p. 290)

No primeiro momento da trama de **Cabo de guerra**, o protagonista, quando adquire idade suficiente, parte para São Paulo e lá trabalha de garçom e, por reivindicar um aumento salarial por pressão dos outros funcionários, é demitido. Depois disso, ele participa de reuniões da esquerda com seu amigo Rodolfo para se sentir parte de algo: “Rodolfo [...] Foi ele que me enturmou depois do primeiro ano de quase solidão nesta cidade que consegue ser gelada e sufocante ao mesmo tempo.” (BENEDETTI, 2016, p. 29).

Antes do recrudescimento da ditadura, ele foi convidado para o aniversário da irmã de Rodolfo em Santos. A repressão contra os opositores do regime já aumentara, não podendo mais haver a festa. Ao chegar lá encontra a casa vazia e presencia um atropelamento. O narrador personagem procura retirar vantagem disso, tentando extorquir o pai e a mãe do rapaz morto. A mãe, chamada Samira, pede a placa do carro e, por ele ter dado o número, consegue um emprego em uma empresa química regida por um coronel. Com isso, ele vê que o homem que atropelou o filho de Samira foi morto por

espancamento, configurando a primeira morte da qual se sente culpado, pelo fato de ter fornecido o número da placa do carro e, portanto, a localização do indivíduo.

Ao encontrar, por acaso, Rodolfo na rua, o protagonista começa a fazer algumas atividades para a esquerda, vivendo duas vidas:

Naquela época minha vida já era dupla. Esse tipo de posição ambígua pode ser tirado de letra por personalidades aventureiras, mas na minha sensação era de contrariedade, não por ter muitas convicções, e sim pelo contrário. Eu não pertencia de verdade a nenhum daqueles mundos e me entediava nos dois com a mesma paixão. (BENEDETTI, 2016, p. 119).

A vida dupla e as mortes que ele ocasionou se tornam um segredo que destrói o íntimo. Nem ele consegue admitir para si os tais crimes cometidos indiretamente. Frente à confidência, o protagonista realiza uma seleção do que ele fala e do que ele não fala, o que remete ao conceito de políticas do silêncio explicitada por David Le Breton (2006). Segundo o ponto de vista sociológico e psicológico:

Existe outra forma política de silêncio: a que deriva do fato de que certas coisas podem ser ditas, outras nem tanto e outras não deveriam ser ditas em absoluto, dependendo das situações e dos envolvidos. O vínculo social deve ser protegido da palavra descontrolada. O segredo, por exemplo, constitui uma disciplina da língua que se pratica em favor ou em detrimento daqueles que ignoram que existe. Protege ou prejudica e, às vezes, destrói. (LE BRETON, 2006, p. 10, tradução nossa)<sup>4</sup>

O silêncio articulado pela personagem em questão traz uma repressão interna acentuada por algo que silencia, o que viabiliza a significação pela potência do silêncio, por transbordar pelas consequências sentidas no ser representado: “Enquanto isso, eu naufragava. Comecei a fazer uma coisa que sempre desprezei nos outros: beber. Sóbrio não aguentava a vida.” (BENEDETTI, 2016, p. 221). Com o alcoolismo ele vira morador de rua. O estado decadente que ele impõe a si próprio para poder suportar a existência é mais um mecanismo de fuga de enfrentar a culpa pelas ações, logo, segundo Acylene Maria Cabral Ferreira (2001), “A decadência é um esquivar do homem de seu próprio ser. [Ou seja] O esquivar de si corresponde ao próprio fenômeno da decadência, pois é nela que o homem se abandona no mundo tornando um com ele. Na decadência o homem desvia-se de si mesmo.” (FERREIRA, 2001, p. 3).

---

<sup>4</sup> Hay otra forma política del silencio: la que se deriva del hecho de que ciertas cosas puedan decirse, otras no tanto y otras no deban decirse en absoluto, dependiendo de las situaciones y de los presentes. El vínculo social debe protegerse de la palabra desbocada. El secreto, por ejemplo, constituye una disciplina del lenguaje que se practica en favor o en detrimento de los que ignoran que existe. Protege o perjudica y, a veces, destruye.

A personagem central, ao segredar para si e para os outros o que fez, gera consequências físicas e psicológicas incontornáveis sobre si mesma, sendo constantemente marcada pelo pesar dos feitos. O silêncio, o remorso, perante a experiência da ditadura, significa na contrição, que em primeiro momento é ignorada, mas que depois escapa na decrepitude. Portanto, ele é obrigado a calar por medo de ser descoberto nesta vida dupla e o segredo o corrói psicologicamente.

### 1.2.2 Possibilidades

Por mais que se tente apagar, como a madeira raspada - mas nem a madeira raspada extinguiu todo o papel, o resto da imagem. As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, sempre há algo que fica.

(LAGE, 2019, p. 40)

Face a face com a falta, Daniel, o protagonista que teve a mãe desaparecida e morta pela ditadura militar, em **O corpo interminável**, procura pistas e traços para reconstituir a história dela. Durante a narrativa ele busca por respostas, para compreender o passado e o presente. Por esse ângulo, vemos que o avô que cuidou dele oculta a história da filha para o neto. O calar por parte do avô ocorre também nos ambientes que foram frequentados pela filha em casa, como por exemplo um cartaz que ela colou que fora retirado, ficando apenas vestígios, ou então tudo que pertencia a ela colocado em uma caixa escondida: “Havia um avô e um menino, contei à Melina, esse menino cresceu imerso no silêncio do avô. Não sei se era alegre ou triste, era uma criança que não sabia da sua história, não sabia de nada.” (LAGE, 2019, p. 25).

A personagem avô se configura em terceira pessoa, ou seja, o narrador fala dele, das assimilações do estado de dor diante do desaparecimento da filha, e mostra como ele nunca perdoou o fato dela ter sido militante contra a ditadura militar e ter causado a própria morte. Ele apaga na casa qualquer rastro relacionado a ela para facilitar o esquecimento, para não confrontar a dor: “O avô deixou a cama arrumada e vazia na esperança de a filha voltar, mas foi o menino quem a ocupou depois. Não era esperado, mas o avô o pôs ali. O menino ocupa o vazio deixado, uma substituição frustrada desde o início.” (LAGE, 2019, p. 38). À medida que Daniel foi crescendo, adquiriu uma percepção maior sobre o que tinha acontecido com a mãe, já que as elucidações nunca lhe foram dadas diretamente pelo avô, pois este optou pelo silêncio. A incompletude causa uma chaga profunda ao neto, o qual sempre quis conhece-la ou perscrutar vestígios dela.

David Le Breton (2006) fala que uma das causas para a impotência de um com relação ao outro é essa espera de uma fala que não vem:

O silêncio do outro, em um momento em que as circunstâncias exigem sua palavra, dá lugar a uma situação de espera dolorosa, uma rejeição de uma subordinação difícil de evitar. Ao ficar calado, o outro revela todo o poder de sua posição, deixando sua vítima em dúvida sobre o que deve ser feito e termina reduzindo-a a impotência. (LE BRETON, 2006, p. 59, tradução nossa)<sup>5</sup>

Vimos que, perante a omissão do avô, havia uma forma encontrada por ele, um gesto mínimo, para que o neto conseguisse compreender o que se passava sem utilizar as palavras, expondo-o às notícias e aos jornais: “Ele queria que eu lesse, queria que eu visse e ouvisse. Era a sua forma de me dizer, já que não era capaz. Foi seu modo de se redimir do silêncio que me impunha desde o meu nascimento.” (LAGE, 2019, p. 26). Daniel, neste caso, sofre as consequências do silêncio, sempre esperando que o avô quebre a impotência que o calar traz, colocando-o em uma situação de espera dolorosa.

Dessa maneira, o silêncio do avô procura significar por meio dos sinais que emite ao neto, na tentativa que ele entenda sem ele ter que falar nada, visto que a censura, segundo Eni Orlandi (2007): “trabalha sobre o conjunto do dizível [...] em uma retórica de resistência, há uma política do silêncio que se instala (consensualmente) e que significa justamente o que, do dizível, não se pode dizer. Censura e resistência trabalham a mesma região de sentidos.” (ORLANDI, 2007, p. 111). Assim sendo, para a pesquisadora, há uma “declinação política na significação” pois para falar uma coisa eu tenho que necessariamente deixar de falar outras: “Ou seja, o silêncio recorta o dizer. Essa é sua dimensão política.” (ORLANDI, 2007, p. 53). A política do silêncio se instaura então na seleção do falar – censura e do não falar – resistência, que é justamente a dinâmica imputada à Daniel pelo avô, tornando a informação enigmática para que ele descubra sozinho. Por se tratar de uma esfera consensual de seleção do dizível, percebemos que a relação Avô – Neto exemplifica esse ambiente:

O avô não falava, apesar das perguntas. O sorriso foi só para a foto, ou ela ria sempre assim? Que lugar bonito é esse? Quem estava por trás da câmera? Foi o senhor quem tirou? Foi o meu pai? O avô olhava o menino incomodado. [...] De onde esse garoto tira tanta pergunta, o avô reclamava. (LAGE, 2019, p. 37)

---

<sup>5</sup> El silencio del otro, en un momento en que las circunstancias requieren su palabra, da lugar a una situación de espera penosa, al rechazo de una subordinación difícil de evitar. Al callarse, el otro pone de manifiesto todo el poder de su posición, deja a su víctima en la duda de lo que conviene hacer, y acaba por reducirla a la impotencia.

Ao querer saber respostas de uma fotografia da mãe, o avô não fornece as explicações requisitadas, prefere silenciar e ignorar o que é perguntado. Para ele, quanto menos Daniel sabe do passado, mas irá esquecer, o que causa exatamente o efeito contrário, já que o avô de Daniel, ao se resguardar do trauma negando-o e recusando-se a falar sobre ele, desencadeia um impacto inconsciente no neto. O tempo das crianças que se identificam com o sofrimento dos pais torna-se fragmentado, influenciando nas três gerações trabalhadas no livro afetadas pela ditadura militar: Pai – filha – neto:

Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma negando-o e se recusando a falar dele, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos, relacionam-se com ele via fantasia e – dentro de um esquema mítico-repetitivo – “agindo”. [...] um desastre de engavetamento múltiplo que reduz três gerações ao espaço do tempo – fora do tempo! – do trauma. A temporalidade para essas crianças identificadas com o sofrimento de seus pais torna-se fragmentada. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 141)

A circunstância do avô, por conseguinte, é ambígua, porque ao mesmo tempo que ele não quer que o neto tenha acesso aos rastros dessa mãe e tenha contato a esta por vestígios guardados, como as fotografias, paralelamente ele os mantém em casa e, de certa forma, alcançável ao neto. É como se ele quisesse que Daniel soubesse, mas não por ele, contado diretamente. Ao abrir essa possibilidade de conhecimento, ele quebra com a impotência que o ato de esconder suscita, transformando em potência, em uma rede de viabilidade que trabalha tanto a censura como a resistência.

### 1.3 OBRIGADO A FALAR

#### 1.3.1 Culpa a Partir do Outro

Na conjuntura de **Cabo de guerra**, quando a vida dupla do protagonista é descoberta e ele tem que encarar o que fez para si e para os outros, ele é obrigado a falar e a confessar pela culpa que sente. O remorso principal que carrega é a respeito das reverberações que as ações ocasionaram para as pessoas, como no caso do desaparecimento de um jovem militante dedurado por ele do qual ocasionou o suicídio do pai do rapaz, por não saber o paradeiro do filho; ou vários conhecidos e desconhecidos que foram torturados e mortos por causa dele.

A potência do silêncio presente aqui se relaciona com as posturas desumanas que não podem ser reconhecidas pela negação do protagonista – ele recusa o pesar pelos crimes que significam pelas consequências internas, como o alcoolismo, a depressão, a decrepitude que sofre. À vista disso, a personagem é impelida à esfera do dizível pela



pressão interna, para aliviar a consciência pesada dos delitos, que procuram outras formas para significar.

O que rege a relação com o silêncio, segundo Orlandi (2007) é que “O silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer, mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído.” (ORLANDI, 2007, p. 102). Isto é, a interdição ocasionada pela censura imposta perante ele em pessoa modifica a identidade da personagem, que encontra maneiras de escapar do cerceamento, porque: “a censura atinge a constituição da identidade do sujeito. A identidade, por seu lado, sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão.” (ORLANDI, 2007, p. 118). Ou seja, a identidade é o combate à censura latente no ser, melhor dizendo, o outro na narrativa possibilita com que a entendimento seja perceptível.

A culpa da personagem foi sendo construída a partir do outro paulatinamente na trama e ela é a representação da resistência contra a repressão interna. Antes do protagonista ser pego pelos militares e torturado no DOPS<sup>6</sup>, ele já era enleado com o remorso da situação de ser duplo e pelo pavor de ser capturado:

Mas temia ser agarrado a qualquer momento. Fazia tudo sem foco, fazendo. E, fazendo para não duvidar, duvidava. Dúvida é um pensamento solto que pousa de galho em galho, pensamento promíscuo. Dúvida é perdição infernal. Dúvida é culpa. [...]. Não externava a dúvida. Não expressava a culpa. Não revelava o medo. (BENEDETTI, 2016, p. 125)

Desde o começo, o narrador personagem fazia questão de não trabalhar os sentimentos para não refletir sobre as consequências que viriam, negando as atitudes para si. Por isso, ele se torna um ser degradado psicologicamente e fisicamente, pelo temor em excesso que ocasiona a reclusão dele no seu interior, tornando-o refém do passado: “à esquerda desta, a porta por onde entram as poucas visitas que me fazem o favor de interromper de vez em quando o compacto amontoado de ficções que se ergue diante de mim todos os dias, com o nome de memória.” (BENEDETTI, 2016, p. 19).

A censura, portanto, entra em debate na seleção do dizível do protagonista, para possibilitar um outro lugar de entendimento possível: “Para dizer isso que estaria nessa posição, o sujeito tem de construir um outro lugar, para ser ‘ouvido’ para significar. [...] logo não se trata de autocensura, mas de censura.” (ORLANDI, 2007, p. 105). Podemos dizer que esse outro lugar arquitetado por ele para poder falar sem dizer é a materialização da dor interna pela potência do silêncio, cultivada e rechaçada pela personagem.

---

<sup>6</sup> DOPS (Departamento de Ordem Política e Social).

No decorrer da narrativa, ele explicita como cada um de seus mortos foram caindo, principalmente em uma operação da esquerda que ele entregou aos militares. Nesta atividade, ele foi responsável por mais de três mortes: “- Merda, merda – balbucia o Carlos, acororado. – Luísa? – pergunto. – Morta. Todo mundo morto – e cobre a cara com as mãos. (Chora?) – Filhos da puta. – grito. Ele me olha. Os olhos estão secos. Me desvendam?.” (BENEDETTI, 2016, p. 168). Depois disso, ele tenta fugir para a terra natal, mas sem êxito, pois os militares já o estavam vigiando. Em outra emboscada, Carlos morre, totalizando nove mortes mencionadas por ele em que foi culpado. Com relação ao afeto de auto remorso, de acordo com os pesquisadores André Gellis e Maria Isabel Lima Hamud (2011), no texto **Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente**, refletem que:

Sabe-se que originalmente, na vida psíquica, o sentimento de culpa era produto do temor da punição pelos pais, isto é, a expressão do medo de perder o amor dos pais; mais tarde os pais são substituídos por um número indefinido de pessoas na comunidade, o que leva à “ansiedade social”, que, apesar de se apresentar enquanto culpa individual, nasce graças à vivência coletiva. (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 641-642).

Ele enganou, o máximo que pode, os militantes da esquerda, mas quando eles descobrem a colaboração com o regime militar, a culpa interna vem e propicia o remorso individual. Diante da revelação, ele parte de São Paulo para o Rio de Janeiro, em que começa a trabalhar em um hotel cujo dono é o coronel. Lá conhece Cibele, o grande amor de sua vida. Ele projeta nela uma salvação para os pecados, um desejo de ficar naquela situação para sempre e se livrar do passado e dos mortos. Mas isso muda de cenário quando um homem se mata no hotel em que ele trabalha. O escândalo toma proporções drásticas. A filha do suicida acusa o protagonista de ser o culpado da ação, porque por conta dele o filho do sujeito estava desaparecido:

Na tarde em que vou prestar depoimento, estou saindo de lá, uma moça me aborda, transtornada, dizendo que sou responsável pelo desaparecimento do irmão dela e pela morte do pai. Apresso o passo, ela quase corre atrás de mim, me chamando de assassino. Entre muitos mal-feitos de minha responsabilidade, por ação ou omissão, sei que estou sendo acusado de algo que não me cabe. Ou nisso quero acreditar. Que sei eu? Nada. (BENEDETTI, 2016, p. 31).

O personagem silencia os sentimentos com mentiras que conta a si próprio, até que o tempo transcorrido o confronta, com as consequências do que fez. Ao alegar que está sendo acusado de algo muito além do que fez, admite logo em seguida que não tem o conhecimento suficiente para saber até que ponto as atitudes cruéis reverberaram. Isso se relaciona estreitamente com a potência do silêncio nas formas propositais de

esquecimento e das facilidades que isso implica: “não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar.” (GAGNEBIN, 2006, p. 91). O protagonista adota a comodidade de “saber, mas não querer saber”, mentindo para si mesmo que não sabe, recalçando os traumas que causou.

Neste momento da narrativa ele fala que “todo crime tem testemunha, pois, quando as testemunhas não existem, a consciência as arranja.” (BENEDETTI, 2016, p. 190). Utilizando-se da teoria psicanalítica para analisarmos mais a fundo o protagonista de **Cabo de Guerra**, vemos que a culpa tangível, é, nesse sentido:

compreendida, portanto, como sendo a forma pela qual o eu percebe a crítica do supereu. É, pois, um sentimento de indignidade. Há um ideal do eu que “critica” o eu e este se sente indigno do ideal. [...]. A culpa se delinea, então, não mais como um sentimento difuso, e sim um sentimento onipresente e universal: uma infelicidade interior contínua. (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 642).

A consciência da personagem, por soterrar as atrocidades cometidas em nome de uma nova vida ao lado de Cibele, entra em colapso quando o relacionamento amoroso chega ao fim, após a descoberta do que ele fez. Isso é assinalado pela leitura realizada por Juliane Vargas Welter (2017): “ao reconstruir esse passado, é somente na perda de Cibele, uma namorada pós-vida de ‘cachorro’, que o trauma é exposto e sentido, ainda que projetado na melancolia da perda amorosa e não na culpa de seus atos passados.” (WELTER, 2017, p. 342). Até diante da quebra da farsa, ele não quis canalizar o arrependimento nos feitos anteriores e sim no fim do relacionamento. Sendo ele, indiretamente, o responsável pelo fechamento do hotel, a negação não dura muito tempo e o confronto o faz se sentir indigno de ser feliz.

### 1.3.2 Outro como Potência

A personagem principal de **Cabo de guerra** se sente impulsionada a contar os segredos em confissão: “Depois que saí da crise, entrei numa fase de alguma moderada carolice, breve instante em meio à minha existência irreligiosa. Confessei-me com ele (e com quem mais seria?), e foi assim que ele ficou a par de coisas que eu nunca disse nem direi a ninguém mais.” (BENEDETTI, 2016, p. 271). O outro (padre amigo da família) na cena acima, serve de interlocução para o protagonista desabafar e pôr um ponto final naquilo que o angustia, remetendo também à imagem do avô que era padre e largou o celibato.

Nesse momento da trama, a confissão é feita somente para o amigo e não para o leitor, pois ele deixa de compartilhar casos mais obscuros, preferindo silenciar as

atrocidades. Em consonância com Clarice Pimentel Paulon (2013, p. 40) e o ponto de vista psicanalítico do não dito, abordado pela teórica, uma vez que “enquanto estruturante da relação do sujeito com a linguagem” mobiliza “modalidades subjetivas assumidas na constituição do eu”, ou seja, os não ditos são os silêncios subjetivos do discurso dos indivíduos. Nesta conjuntura, o dito e o não dito se articulam para possibilitar o falar tangencial do trauma, o dizer com ausências:

em movimento de abertura (silere) e fechamento (tacere) do sentido, o sujeito poderia emergir em sua verdade, relacionada ao complexo traumático. Essa dialética só possibilita ao sujeito circular em torno do núcleo traumático, realizando, como coloca Freud, uma aproximação radial. (PAULON, 2013, p. 39).

Percebemos que a forma com que a personagem expõe a interioridade demonstra um desdém para com os distúrbios internos: “moderada carolice”, como se ao fazer pouco caso tentasse diminuir o peso interior. Portanto, essa forma de estruturação propõe uma aproximação comedida, superficial em torno do trauma, demonstrando o medo do enfrentamento.

Ademais, o protagonista é encontrado por Tomás, um encarregado do governo militar, que o auxilia a sair do vício. Ele é chamado para trabalhar para esse agente, aceitando por inércia. Como fazia parte da repressão para fins de espionagem, não esperava presenciar tão de perto a tortura: “O rapaz é amarrado à cadeira do dragão, agora totalmente nu, enquanto um dos dois homens produz corrente elétrica sem parar, girando furiosamente uma manivela, e o outro joga água no preso.” (BENEDETTI, 2016, p. 240). Enfrentando o horror, e agora vivenciando-o como executor – conivente com a hediondez – é confrontado com a brutalidade das ações e percebe o quanto se afogou naquele sistema, o qual sempre se manteve orgulhosamente na superfície, livre e distante das desumanidades cometidas, ou seja, se ele não via não acontecia, e não tinha razão para se sentir culpado.

Nessa cena, por conta disso, a personagem é confrontada com sensações que até então não haviam se manifestado:

O que sinto é coisa nova, tem a força de permanência que os primeiros sentimentos costumam ter. Despeito, porque olho de cima aquele frangalho humano e ao mesmo tempo me enxergo embaixo. Isso é despeito. Mas não é só. Há ainda outra coisa, numa camada mais funda, que não consigo distinguir direito. [...]. Ou dizer que é algo no limiar, na encruzilhada da inveja e da misericórdia. (BENEDETTI, 2016, p. 240).

As emoções que insurgem dentro dele o repartem novamente, visto que ao mesmo tempo ele é algoz, complacente com a situação, mas também é vítima, por não querer

estar ali. Ele sabe que o sujeito vai morrer, e sente, pela primeira vez, compaixão, misericórdia e empatia. Portanto, ele presencia uma reviravolta pessoal, a qual podemos refletir no tocante ao ponto de vista de Jeanne Marie Gagnebin (2009):

O autor que escreve sobre “si mesmo” escreveria muito mais sobre a transformação essencial pela qual passou do que sobre um “si” supostamente permanente; mais ainda: *é porque* ele passou por essa transformação que sente a possibilidade, muitas vezes a exigência, de contar; *é porque* ele se tornou *outro* que toma a palavra. (GAGNEBIN, 2009, p. 138, grifo da autora).

Levando em conta a transformação sofrida pela situação limite, ele se torna outro, e, por ser divergente, ele consegue comunicar aquela experiência a partir do distanciamento que consegue ter do vivido. O outro, para a personagem central, é o espelho no mundo, como uma porta que se abre para o autoconhecimento, possibilitando a potência do silêncio ser utilizada como estratégia para comunicar o momento, dado que, depois de ser exposto à imagem do compungido, experimenta uma modificação interna. Quando o ser distinto que estava interno, sendo oprimido, censurado e ignorado, dá um jeito de se espelhar diante do diferente, atinge o entendimento próprio por ver o reflexo daquilo que queria esconder. Melhor dizendo, ele alcança uma assimilação de si que sempre esteve ali, mas que só é revelada alicerçada no outro, como acontece em outra cena ao reencontrar Samira, a qual elucubra a respeito da culpa:

E ela diz que é culpa de tudo e de nada, acúmulo de pequenas coisas, não importa, sentimento que faz acordar de madrugada com a boca crispada, os músculos do rosto contraídos, culpa que vai matando aos poucos, indefinida, difusa, culpa do medo, culpa do ódio, culpa da culpa. (BENEDETTI, 2016, p. 254).

Acerca desses afetos que atravessam as personagens, como medo, ódio, angústia, atentamos que a personagem Samira torna a culpa do protagonista possível e elaborável, e faz com que o silêncio ganhe voz. Compactuando com o pensamento de Gellis e Hamud (2011): “Pode-se dizer, portanto, que a culpa individual está íntima e diretamente relacionada à culpa coletiva e que decorre não só de seu histórico, mas é produto da condição de dependência primária do ser humano e de sua vivência grupal.” (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 643). Podemos inferir então que a personagem trabalha o díspar como potência de revelação: resquícios da necessidade coletiva, pois o silêncio passa ao campo do apreensível pela ancoragem nas poucas experiências em que não está só.

### 1.3.3 Devaneios

O feito de confessar os pecados para o padre da família, seguindo a lógica de cura da culpa pelos dogmas cristãos, não é suficiente para o protagonista de **Cabo de guerra**. Quando vai para a rua acompanhando uma manifestação para abertura política, testemunha uma visão que funde a morte do pai na infância, pela posição dos corpos em U, e os seus mortos, presenciados ou não:

Fico tonto. Olho para o palanque: celebridades e anônimos continuam lá, mas agora fora de foco, em segundo plano. Porque em primeiro plano vejo a imagem nítida de uma dezena de mortos dependurados no parapeito, dobrados na cintura em forma de U invertido, com os braços pendurados para a praça, fios de sangue transfundindo-se para o asfalto. (BENEDETTI, 2016, p. 254)

Esses delírios que o acompanham promovem um descompasso entre realidade e sonho, consciência e inconsciência. A estruturação que envolve a cena une etapas traumáticas da vida do protagonista desde a infância, – momento o qual presenciou a morte do pai com o corpo na posição em U invertido – já que a formação envolta do trauma, segundo Paulo Endo (2016): “não consiste apenas na restituição literal de um sofrimento passado, mas numa formação atravessada por particularidades do sujeito que adensam e complexificam o sentido dos sonhos traumáticos e o trauma.” (ENDO, 2016, p. 9). Os devaneios que o acompanham são um mecanismo da mente retratados na trama que buscam punição pelos feitos e se expressam na narrativa a partir das potencialidades discursivas do silêncio, ou seja, da confrontação involuntária operada pelos artificios da inconsciência advindos do regime mental da personagem. A inevitabilidade do sentimento de condenação é estabelecida, conforme André Gellis e Maria Isabel Lima Hamud (2011), a partir da:

tensão entre o eu e o supereu refere-se à reação do eu mediante a percepção de que não correspondeu às exigências de seu ideal, ou seja, a tensão sentida como sentimento de culpa refere-se à angústia percebida pelo eu, sendo que esta última é que é inconsciente. (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 648)

Diante disso, o que a consciência da personagem silencia, a inconsciência potencializa e invade o território da superfície, deixando-a em conflito com a camada soterrada. Vemos também que a suposta “paz” que o protagonista vinha sentindo é transpassada por esta região estrangeira que tenta forçosamente significar, sobrepondo as imagens reais que ele vê com as imagens de morte: dos fantasmas do recôndito do eu. Percebemos ainda que a divisão que emerge de dentro dele faz parte dele, tornando esse episódio um contato entre o estranho e o familiar simultaneamente.

A abertura interna completa só se dá quando é confrontado por Rodolfo, que reivindica pela força que confesse o que fez e o que sabe:

Pergunta se sei quanta gente foi destruída por minha culpa, se sei que acabei com a família dele, com gente inocente, gente que me abrigou numa hora de necessidade. À medida que fala, parece que se angustia mais e mais, até que começa a gritar: - Sabe o que fizeram com a Carmen? Sabe o que fizeram com a Carmen, filho da puta, desgraçado? Sim eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. (BENEDETTI, 2016, p. 300)

Nessa passagem, nos é revelada as desumanidades sabidas e encobertas por ele: o protagonista tinha sido o responsável pela aniquilação da família de Rodolfo, o ex-amigo e companheiro da esquerda. Até esse momento específico da trama a personagem nunca havia confessado que “sabia de tudo”: as informações estavam ocultadas até então. As pessoas conhecidas e próximas a ele que foram torturadas e mortas por sua causa, bem como os detalhes, não eram citadas, haja vista o alheamento que queria manter diante dos feitos.

Durante o decorrer da história, o narrador se vê defronte à impossibilidade de enxergar o que fez. Com relação à expressividade do silêncio no âmbito da narrativa, segundo Le Breton (2006), a estratégia de velar informações é utilizada para evitar encarar cenários dolorosos, como vemos na teoria sociológica:

A turbulência interna impede a clara emissão da palavra e submerge o indivíduo em outra dimensão da realidade. Você acha impossível encontrar as palavras para se expressar, e a linguagem desmorona diante de uma emoção tão intensa que varre tudo em seu caminho. [...]. Então o silêncio se impõe como uma escapatória. (LE BRETON, 2006, p. 56, tradução nossa)<sup>7</sup>

O protagonista não nos relata antes os acontecimentos como uma espécie de defesa precária, não quer tocá-los para que não se tornem realidade. Da negação, essa lhe escapa em forma de degradação mental e física, como consequência da covardia, que só se torna elaborável, por confrontação ou desabafo, pelos personagens da trama tais como Rodolfo, Samira, o rapaz torturado no DOPS, Tomás, Cibele, Coronel, esmiuçados anteriormente.

Contudo, a angústia sentida pelo narrador de **Cabo de guerra**, perante os eventos violentos e as mortes ao redor, proporciona a retirada dele do mundo a partir do mal-estar.

---

<sup>7</sup> La turbación interior impide la emisión clara de la palabra y sumerge al individuo en otra dimensión de la realidad. Le resulta imposible encontrar las palabras para expresarse, y la lengua se hace pedazos ante una emoción tan intensa que lo barre todo a su paso [...]. El silencio se impone entonces como una escapatória.

Este é o ápice da agonia, tal qual aborda, segundo a teoria filosófica e psicanalítica, Acylene Maria Cabral Ferreira (2001):

Na angústia o que ameaça o homem não é algo que vem do mundo, do exterior, mas é algo que vem de sua interioridade como exigência de si mesmo. [...]. Nelas o homem se sente sem mundo e suspenso da familiaridade do cotidiano. Desse ponto de vista a solidão e a angústia são momentos de estranheza para o homem, nelas tudo perde sentido, o homem não se reconhece e o mundo perde significado. (FERREIRA, 2001, p. 4-5)

O mundo para o protagonista se torna um lugar inóspito, visto que por ser rejeitado por ele mesmo, sente o enjeitamento externo, sendo a tranquilidade apenas uma centelha frente à constante: “lembrança dos mortos que eu tinha deixado no caminho. [...] Os primeiros são os que não me largam, os que grudam em mim como crosta de ferida.” (BENEDETTI, 2016, p. 282). Por consequência, a paz nunca é alcançada e a aflição se torna uma exigência pelas ações hediondas.

A obra, no último parágrafo, retorna ao primeiro, como um ciclo de dor que gira em torno do narrador personagem, o qual padece um colapso dentro da censura e pela censura nas estruturas do silêncio. Então, esse contexto permeado pela interrupção interna oculta as situações vivenciadas, sendo estes enfatizados pelos afetos como culpa e padecimento, que fazem com que o sujeito figurado enfrente a precariedade, apesar da negação.

#### 1.3.4 Herdeiros da Dor

De acordo com o ponto de vista do terceiro<sup>8</sup> Michael Foucault (2014), em **Ditos e escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**, transportando a discussão para a lógica do discurso ficcional, refletimos que “a luta contra as formas de sujeição – contra a submissão da subjetividade” (FOUCAULT, 2014, p. 123) se torna um ato crucial para o enfrentamento dos mecanismos cerceadores, operados pela ditadura militar, por exemplo. Uma das formas possíveis para desafiar a sujeição seria por meio da potência do silêncio, porque quando esta está em jogo nas narrativas não possibilita o decifrar do sujeito, viabilizando uma resistência.

A dinâmica palavra – silêncio observada nas formas de seleção da fala dos narradores protagonistas, estabelece uma semelhança paralelística entre poder – resistência, que, neste estudo, nos interessa para pensarmos os mecanismos de pertinácia

---

<sup>8</sup> Chamamos aqui de terceiro Foucault a corrente de pensamento do autor voltada para a problematização da subjetividade, do domínio da ética e do ser-consigo. (SARAIVA, 2014).



utilizados ante a experiência traumática das personagens. Ambas são necessárias uma para a outra. O silêncio é a tensão da palavra, possibilita um escape do que está dito, amplia a estrutura dada por ela, pois, de acordo com Eni Orlandi (2007, p. 85), o silêncio torna possível o desvelar da subjetividade no discurso estabelecido pelo sujeito e expande outros sentidos dentro dessa ausência. Da mesma forma, a resistência para Foucault, é a chave para que se exerça as relações de poder:

não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem reviravolta eventual; toda relação de poder implica, pois, pelo menos de maneira virtual, uma estratégia de luta, sem que por isso elas cheguem a se sobrepor, a perder sua especificidade e, finalmente, a confundir-se. Elas constituem uma para a outra uma espécie de limite permanente, de ponto de derrubada possível. (FOUCAULT, 2014, p. 138)

A ótica dinamista entre poder – resistência e a dependência de um com relação ao outro nos faz refletir sobre a palavra, que se torna um limite permanente para o silêncio. O silêncio, por sua vez, se configura como um ponto de derrubada possível para as estruturas postas pela palavra, ampliando-as. Isso se concebe nas tramas em estudo, que demonstram como os termos são confrontados pela potência do silêncio, resistindo às lacunas discursivas que significam a partir das subjetividades e afetos, como observamos com a personagem Daniel, em **O corpo interminável**.

O narrador é filho da falta. Ele imagina a ruptura com a mãe, o que ela deve ter sentido quando ele foi arrancado dos braços. Ele transporta esse sentimento de ausência como uma válvula propulsora para investigar outras pessoas lesadas pela ditadura militar, que também tiveram que conviver com a incompletude: “e não é que a agonia desse filho que perdeu a mãe, que só a encontrou no momento da despedida, não importe, não só importa como se junta a outros filhos e filhas, uma grande massa de crianças e adultos arrancados da própria vida.” (LAGE, 2019, p. 43). As personagens Daniel e o avô, sendo assim, fazem parte dos herdeiros da dor do período militar:

Os filhos da guerra que assistiram a morte de seus entes queridos, homens e mulheres torturados ou estuprados, e aqueles que sofreram traumas pessoais ficam sem voz, se situam além da linguagem, fora de alcance, fora de todo sofrimento adicional, embora este refúgio silencioso se assemelhe a um grito preso na carne, a uma história contorcida de dor. Falar significaria um retorno ao vínculo social e, portanto, um colapso do sistema de defesa que impede a lembrança do horror. (LE BRETON, 2006, p. 80, tradução nossa)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Los niños de la guerra que han asistido a la muerte de sus allegados, hombres y mujeres torturados o violados, y aquellos que han sufrido un trauma personal se quedan sin voz, se sitúan más allá del lenguaje, fuera de alcance, fuera de todo sufrimiento añadido, aunque este refugio silencioso se parezca a un grito encerrado en la carne, a una historia cuajada en el dolor. Hablar supondría un retorno al vínculo social y, por tanto, una ruptura del sistema de defensa que impide la rememoración del horror.

O avô de Daniel não consegue elaborar a morte da filha e ergue em torno de si um muro de silêncio. O neto, apesar da angústia, busca outra maneira de significá-la. A revisitação à lembrança do horror é um ponto de derrubada possível às estruturas do poder implementada pelas personagens Daniel e Melina, que se unem em prol de pesquisar materiais relacionados à ditadura militar brasileira: ele para compreender a história da mãe, ex-guerrilheira; e ela para ir contra o silêncio dos pais, que viveram na mesma época, foram coniventes (o pai de Melina era fotógrafo dos corpos das pessoas torturadas e a mãe que sabia do ofício do marido calou-se perante o fato) e ignoraram as injustiças que ocorriam. Respectivamente, as personagens apresentam duas heranças possíveis da ditadura: tanto os filhos das vítimas, como os filhos dos algozes.

Diante disso, eles se recusam ao refúgio do silêncio e rememoram o passado: eles são a representação da resistência ao silenciamento operado, com o intuito de reconstruir o não dito da experiência partindo dos afetos e subjetividades que transitam o cerceamento do poder. Ou seja, se há poder, há resistência; se há o silenciamento, há a potência do silêncio. Eis o lado benéfico: “Recordamos que a dor constrói, sem dúvidas, relações sociais graças ao tecido de uma narrativa ao redor daquilo que está ausente, e, neste caso, atravessada pela desilusão como ponto de partida para pensar a felicidade pública e ou privada de outro modo.” (2º CONVERSAÇÕES, 2021). A resistência é um refúgio, a não negação da dor é uma válvula de construção, é uma forma de não rejeitar o passado, de dizer não as estruturas do poder que querem calar. É abraçar a ausência e diante dela construir novas formas de significar, isto é, preferir a união em volta daquilo que falta e a lembrança do horror em comum para mitigar as dores sentidas em conjunto.

Ao olharem para a infância, percebem a nebulosidade que pairava no berço familiar. De acordo com a análise da narrativa **O corpo interminável**, feita por Antônio C. S. Filho (2021):

Olhando retrospectivamente o passado, ela [Melina] se dá conta de que suas impressões infantis, mesmo sem exatidão, não eram infundadas, havia uma aura pesada na casa, um silêncio de chumbo. Enquanto o namorado convive com o trauma do sumiço materno desde a mais tenra idade, Melina, resguardada pela mãe da atmosfera de horror que as cercavam, cresce sob a égide de um mal-estar indefinido. (FILHO, 2021, p. 108)

Conforme foi dito anteriormente, as duas personagens, Melina e Daniel, buscam, ao ter uma filha, uma ressignificação do passado para que, desde a história dela, eles possam se reedificar e conceber o que não tiveram, dando a ela um pai e uma mãe. A filha, então, seria a representação da potência expressiva do silêncio, um legado

auspicioso da ausência e uma forma de quebrar essa negatividade da falta com uma possibilidade de futuro, de esperança, frente à desilusão. Com isso, percebemos que a privação da felicidade que eles tiveram proveu a reescrita da história de vida.

### 1.3.5 Sujeição: Tortura

Os dispositivos de sujeição se relacionam de forma cíclica e complexa com os mecanismos de exploração e de dominação. Nesse sentido, a nova estrutura política surgida no séc. XVI, o Estado, faz com que a luta prevaleça, pois ele tem como estrutura um poder político que ignora os indivíduos para focar nos interesses específicos de um grupo ou classe. O “Estado moderno” é uma entidade elaborada na qual “os indivíduos podem ser integrados com uma condição: que se atribua a essa individualidade uma forma nova e que seja submetida a um conjunto de mecanismos específicos.” (FOUCAULT, 2014, p. 126). Os instrumentos específicos são a salvação, a medicina, a polícia, a família, o desenvolvimento do saber entre o globalizante (população) e o analítico (indivíduo).

Logo, se as estruturas são confrontadas e resistidas, a força do Estado pode intervir para colocar os sujeitos dentro dos parâmetros dessas instituições. Para as relações de poder os sistemas das diferenciações são caros, visto que ele foca na distinção entre (nós e os outros) e alimenta a dinâmica: “Toda relação de poder coloca em operação diferenciações que são para ela, ao mesmo tempo, condições e efeitos.” (FOUCAULT, 2014, p. 136). Isso possibilita a justificativa de violência, por exemplo, para a punição de quem infringir uma ordem imposta como certa. Nesse cenário, a tortura entra como ferramenta para subjugar quem não concorda com o que está vigente. **O corpo interminável** representa o padecimento de uma mulher grávida nos porões da ditadura militar por esta ser militante contra o regime. O objetivo imediato era fornecer informações que entregassem os outros integrantes do grupo, mas também esse feito sórdido envolve um desejo sádico, de aniquilação e sujeição:

Talvez eles estivessem esperando todos os sinais desaparecerem, para começar de novo. Ela sabia que eles continuavam. Ouvia os gritos. Eles não paravam. Todos os dias, todas as noites, ela ouvia. Era um lembrete para não esquecer. Não se iluda com a pele lisa e sem manchas. A qualquer momento, pode ser novamente a sua vez. Ela não esquecia. (LAGE, 2019, p. 91)

A flagelação psicológica também se faz presente, visto que o dispositivo busca o rompimento interno do sujeito para que a resistência não se faça presente em nenhuma instância:

Você procurou, quem mandou se meter onde não devia, quem mandou, agora aguenta, a imundície, o filho nascido na imundície, o futuro na imundície, você não vai sair daqui, ou sai morta, morta e sem filho, os braços estendidos, os braços vazios, ela via nos olhos, era esse o plano. (LAGE, 2019, p. 92)

A culpa direcionada para a mulher que sofre a violência executada pelos militares é mais uma forma de controle, que fomenta o arrependimento na vítima. Eles induzem à personagem a pensar que ela se colocou nessa situação, retirando o peso das ações violentas perpetradas por eles, além de imputar a responsabilidade nela por estar ali naquela condição. A condução do outro é o que faz as relações de poder. Fugir desse gerenciamento e direcionar-se é um empreendimento de pertinácia:

O termo 'conduta' [...] é o que há de específico nas relações de poder. A conduta é, ao mesmo tempo, o ato de 'conduzir' os outros (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos) e a maneira de se comportar em um campo mais ou menos aberto de possibilidades. O exercício do poder consiste em "conduzir condutas" e em arranjar a probabilidade. (FOUCAULT, 2014, p. 133).

Uma alternativa, então, seria a personagem torturada implementar um mecanismo interior de obstinação como um exercício alternativo de se conduzir dentro dos regimes destrutivos de silenciamento que circundam as práticas torturantes. Com isso, ao adotar as estratégias de relutância presentes no campo de ação da potência do silêncio, propicia-se novas e várias formas de extrapolar o significado dado, recusando "o que nós somos [...] nos livrarmos, nós, do Estado e do tipo de individualização que a ele se prende" (FOUCAULT, 2014, p. 128) para promover novas gestões da subjetividade, extrapolando ou recusando a individualidade imposta e limitada. Essa seria, então, uma construção viável de embate no âmbito narrativo.

#### 1.4 FANTASMAS DA EXPECTATIVA

Diante do episódio de violência sofrido pela personagem não nomeada de **O corpo interminável**, a única válvula de escape possível para ela é a loucura:

Depois de um tempo você não sabe mais se você é você ou se é outra pessoa, você não sabe mais depois de um tempo quando você deixou de ser você. [...]Você vai enlouquecer, eles disseram antes de ir embora. [...] E se eu enlouquecer, e daí, dentro da loucura estou salva, estou sã, dentro da loucura posso sonhar, sonho com o útero que me tiraram, eu o vejo, eu o seguro, eu o coloco de volta em meu corpo. O vão que me deixaram é restituído, o espaço, eu o ocupo, e dentro dele posso ter um filho. (LAGE, 2019, p. 101-102)

Ao suportar a tortura física e psicológica, a personagem adota um sistema fantasioso em que é possível restituir o que lhe foi tirado: o filho e o útero. A saída da realidade violenta vivenciada por ela é inconsciente e consciente, visto que ela mesma

cita que a loucura seria uma alternativa perante os horrores que passou, sendo assim uma perspectiva de fuga da sujeição imposta, formulando uma nova subjetividade. Mesmo construindo um espaço de pertinácia, na condição de interiorizar-se, a circunstância, em contrapartida, exprime um certo fatalismo, pois a narradora não possui outras saídas a não ser recorrer à insanidade para tentar sobreviver ao que passou.

O afastamento da ordem do factual suscita a ela propiciar significado àquele vazio. Vazio este antes ocupado pelo filho que lhe foi retirado abruptamente do ventre e que causa a sensação e constatação da não completude:

o filho que nunca terei já é uma presença. É um corpo que já nasce extinto, nem mesmo é um corpo, mas uma ideia que morreu no pensamento [...] Tento sentir, suportar essa alegria, essa dor, mas a minha barriga murcha como bola de gás, não consegue sustentar o vazio. (LAGE, 2019, p. 100-101)

A dicotomia presença/ausência evocada nos permite confabular acerca do olhar para o nada e ainda conseguir dar significado àquela falta. Sendo assim, o vazio nos remete aos mecanismos que operam no texto a partir da potência do silêncio, porque como consequência dele pode haver a existência da oportunidade de imaginar e preencher. Algo fala, mas em silêncio, portanto, segundo Sontag (1987):

Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. 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. [...] O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença. (SONTAG, 1987, p. 18)

Ao olhar para o nada, a personagem vê os fantasmas da expectativa do filho se projetando no vão de seu ventre, porque face a face com a não existência pode não haver nada, mas por conta disso pode ter a possibilidade de ter ou ser tudo, tal qual Agamben (2006) nos remete com a imagem da tabuinha de escrever, por possuir uma forma “eminente de potência de não (ser ou fazer)” (AGAMBEN, 2006, p. 26), incumbindo à potência tanto a ação em si como a expectativa da ação e da não ação. Isto significa que a mentalização de uma ideia ou de um desejo possa se tornar concreta pela contingência da existência de ser ou ser não.

As duas narrativas, **Cabo de guerra** e **O corpo interminável**, abordam pontos de vista diferentes com relação ao distanciamento do tangível, visto que as personagens adotam posturas díspares na presença do horror da ditadura. Em **O corpo interminável** a perda da consciência é vista como algo que ameniza o passado, sendo a única escapatória, como vimos acima com a personagem feminina não nomeada. **Cabo de**

**guerra** já aborda a suspensão do real como ensejo de escancarar o que se quer ocultar, representada na figura do protagonista, na cena da praça, em que o inconsciente invade o consciente, causando distorção da realidade.

### 1.5 TRAUMAS LACUNARES

Em recortes de falas diversas dentro do texto de **O Corpo Interminável**, esta cena a seguir denota a tradução do silêncio após o trauma da tortura:

Às vezes falo falo falo só pela ânsia de dizer, para ocupar o espaço, o silêncio, sei, agora não há nada que me impeça de ir para outros lugares, sair, mas não importa se desço para comprar comida, procurar emprego, amigos, outra vida, desce comigo este espaço, comprar comida comigo, o silêncio, procurar emprego comigo essa fissura. (LAGE, 2019, p. 97)

A fala da personagem chega a ser exaustiva para tentar ocupar o silêncio advindo do choque da tortura. O silêncio se torna amedrontador e traz de volta o vazio de algo que foi perdido na ocasião da mortificação. Amarras físicas já não a impedem, mas a dor interna se materializa na (im)possibilidade de seguir a vida, a qual acaba por carregar involuntariamente o legado da dor. Essa fissura também pode ser interpretada como um trauma lacunar, uma chaga silenciosa e presente no ser: “O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.” (GAGNEBIN, 2006, p. 110, grifo da autora). Se faltam os símbolos para a elaboração do trauma, os regimes de sentido que compõem a potência do silêncio conseguem comunicar a dor apesar de não falar, como uma vertente concebível após histórias enleadas pelo impacto da violência. Nesse sentido, as palavras falham ao tentar lidar com as questões complexas que aniquilam as subjetividades, por isso o silêncio se torna uma alternativa para digerir o incômodo. O indizível converte-se em uma chave de compreensão por permitir que as personagens reflitam no âmbito discursivo sobre o que aconteceu internamente.

Ainda em **O corpo interminável**, o pai esqueceu de retirar da estante o livro **Alice no país das maravilhas**, que a filha lia e comentava. Diante desse exemplar, a personagem Daniel busca nas anotações feitas pela mãe uma centelha de respostas, imaginando que exista um quebra-cabeça a ser decifrado, para acalantar as lacunas que enfrenta: “não há nada para captar nos espaços vazios a não ser o vazio, não há nada para traduzir as palavras nas margens a não ser as palavras nas margens.” (LAGE, 2019, p. 74). Em razão disso, por mais que Daniel busque respostas nas anotações, enigmas a

serem quebrados, ele encara o vazio daquilo que quer encontrar, sem perceber que a possível resposta já é o próprio livro: um legado da vida interrompida da progenitora, uma fagulha da memória, uma ponte que sobreviveu ao tempo e ao apagamento, dando significado material à existência, quebrando com a ausência.

A exposição realizada a partir de uma galeria virtual de objetos e documentos afetivos deixados pelos desaparecidos políticos na ditadura militar da Argentina, o projeto **Tesoros**, de Jordana Blejmar, fala a respeito da importância e do valor que as coisas deixadas pelos que tiveram as vidas impossibilitadas têm para os filhos e os parentes que lidam com a ausência:

os objetos dos desaparecidos são para seus filhos heranças involuntárias, ícones afetivos e pontes entre gerações. Esses objetos fazem da memória familiar algo apreensível e transferível, fazem parte da economia simbólica e emocional de uma vida comunitária, mantêm o sentido de um passado comum entre pais e filhos e contribuem para a afirmação desse sentimento. (MACÓN; SOLANA, 2015, p. 275, tradução nossa)<sup>10</sup>

Ou seja, o objeto em si, o livro, entra como um legado simbólico da existência, uma centelha da memória, e nos mostra a relevância dos objetos/ documentos deixados por quem teve a vida suspensa, como uma espécie de constatação da presença. Uma parte simbólica e transferível para os que ficam. Na esfera imaginativa, ele tenta compreender a dor que ela sentiu:

Me pergunto como ela conseguiu, entre espasmos e contorções, me manter aquecido, alimentado, limpo, como as vitaminas continuaram a ser produzidas, como os sistemas se organizaram, os órgãos se formaram, enquanto fora acontecia tudo contra, tudo para eu não acontecer. (LAGE, 2019, p. 153)

Nesta cena, Daniel se projeta para dentro do ventre da mãe e conjectura acerca das dores que ela sofreu ao ser torturada com ele na barriga. Detalhes são tecidos na procura de compreender o que ela passou e como ele se tornou filho da tortura. Ao nosso ver, essas são tentativas de a personagem suprir a falta materna e estabelecer um elo, mesmo que pela violência, com a mãe a qual não teve contato, como nos explicita outra vez Le Breton (2006):

Um mundo inteiro separa o falante da dor e o possível destinatário do seu discurso, dois universos diferentes, tão distantes quanto a água e o fogo: a

---

<sup>10</sup> Los objetos de los desaparecidos son para sus hijos legados involuntarios, *íconos afectivos* y puentes entre generaciones. Estos objetos convierten la memoria familiar en algo aprehensible y transferible, son parte de la economía simbólica y emocional de una vida comunitaria, mantienen el sentido de un pasado común entre padres e hijos, y contribuyen a la afirmación de ese sentimiento.

diferença entre aqueles que foram afetados pelo horror e aqueles que não o sofreram em sua própria carne. (LE BRETON, 2006, p. 82, tradução nossa)<sup>11</sup>

Há uma expectativa de preencher o vazio, colocando-se na situação da progenitora, inferindo o que ela sentiu. Contudo, Daniel se defronta com a desilusão do ato, por sempre contemplar a impossibilidade de conceber plenamente a história dela. Desse pensamento, ele reflete em torno das produções dos filhos e parentes dos afetados diretamente pelos regimes de opressão, pois a personagem central elucubra sobre a incapacidade de o dizível abarcar a dor e fazer jus àqueles que realmente sofreram as torturas, as violências da ditadura, como ela, que vivenciou na pele:

Ainda assim, me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de se desmantelar ao menor sopra, à mínima insistência, uma farsa, uma representação. (LAGE, 2019, p. 24)

Esta problemática de falar pelo outro, isto é, de simbolizar a dor do outro, é abordada também na trama de **A resistência**, de Julián Fulks (2015). O tema, por ser relevante, perpassa outras narrativas que se atentam acerca das retratações, as quais discorrem sobre a (im)possibilidade de compreender o pesar alheio. O outro nesta obra é o irmão adotivo da personagem, que a todo momento reflete na obra que, ao falar do irmão, ele o perde:

Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz? Não consigo decidir se isto é uma história. (FULKS, 2015, p. 15).

A dificuldade salientada em torno do falar pelo irmão preconiza um movimento cíclico que a partir da representação se pondera a respeito da própria representação do outro e a inevitável limitação dessa realização. Defronte a essa querela, os mecanismos da potência do silêncio se fazem presentes por habitar a inferência da dor e pela improbabilidade de apreensão completa da experiência por termos expressos. A categoria em debate é profícua para termos uma viabilidade de compreensão do próximo: “Ele [o silêncio] permite o trânsito do sujeito pelos limites. Desse modo, no silêncio, o sujeito trabalha em sua contradição constitutiva (sua relação com o Outro).” (ORLANDI, 2007,

---

<sup>11</sup> Todo un mundo separa al que habla desde el dolor y al posible destinatario de su discurso, dos universos distintos, tan distantes como el agua y el fuego: la diferencia que hay entre el que se ha visto afectado por el horror y el que no lo ha sufrido en su propia carne.



p. 158). Vale ressaltar que a tensão entre palavra e silêncio é que impulsiona a oportunidade de refletir a respeito do outro.

Já na narrativa **Cabo de guerra**, o protagonista, por não tomar as precauções adequadas para a vida de militante, logo é capturado e colocado no pau de arara, no DOPS, mesmo falando que iria colaborar com os militares:

Eu sabia que não ia suportar. Disse que não conhecia o paradeiro dele, que, se soubesse, diria. Não acreditaram. Vou para o pau de arara e levo choques. Grito muito. Depois somem e me deixam lá. [...]. Ali de pé constato que tenho um companheiro de cela. [...]. O rosto, só então eu vejo, está disforme: um hematoma toma conta do olho esquerdo, só o direito é visível. Está fechado. Dessa vez não tenho para onde fugir, não há braços para me amparar e, por mais que eu feche os olhos, o quadro persiste sempre lá depois que os abro. (BENEDETTI, 2016, p. 150-151)

Ao presenciar a morte do companheiro de cela, a personagem não deixa de ser atormentada por essa memória e até pormenoriza as condições do corpo torturado, fazendo com que esqueça a realidade decadente em que também está. Nesse contexto, o trauma o faz lembrar com riqueza de detalhes o que aconteceu ao próximo e cita brevemente o que ocorre com ele, devido à incapacidade causada pela agonia da tortura.

O choque paralisa mentalmente quem o sofre, e, por vezes, é mais comum que “Em geral, aqueles que são vítimas da tortura carregam consigo chagas traumáticas profundas. A experiência do trauma é ‘aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre.” (BEZERRA FILHO; SANTOS, 2015, p. 10), por isso o enquadramento da morte o persegue e o emoldura naquele instante extremo e, por não ser compreendida na ocasião em que acontece, as personagens levam consigo todo sentimento de impotência e padecimento.

Verificamos que o trauma, como elemento constituinte de uma obra literária, apresenta uma espécie de pausa na vida da personagem, como se ela não conseguisse esquecer daqueles momentos de aflição que ficaram cravados na memória. Este elemento contemplado nas ficções analisadas se coaduna com a definição proposta pela psicanálise, voltada para a problematização das cenas narrativas, sendo utilizado pela crítica literária. O professor Paulo Cesar Endo (2016), partindo de uma epistemologia psicanalítica, no artigo **Sonhar o desaparecimento forçado de pessoas: impossibilidade de presença e perenidade de ausência como efeito do legado da ditadura civil-militar no Brasil**, instiga pontos relevantes para pensarmos os vestígios manifestados nas personagens diante do impacto catastrófico da tortura e desaparecimentos e de como elas lidam com o retorno ao passado:

A experiência catastrófica reencontraria então um acesso privilegiado à experiência psíquica, revelando a mesma força e o mesmo impacto presentes no instante de gênese do traumático, na ocasião da experiência traumática. Tudo se passa como se uma das características do traumático consistisse na restituição psíquica da experiência catastrófica, não mais presente, porém refeita e presentificada como trauma. (ENDO, 2016, p. 9)

Ao transportar essas questões para a literatura, percebemos que a personagem o avô de Daniel em **O corpo interminável** dialoga com a reconstituição do instante traumático. O acontecimento o impacta de tal forma que ele é paralisado pela ausência da filha, que se torna um elemento ignorado, mas que acaba voltando pelos rastros e vestígios que ele tenta apagar:

O álbum estava vazio. Eu poderia concluir que o avô ia colocar as fotos e por algum motivo não pôs, mas o álbum tinha as marcas das fotografias, e as fotos soltas não encaixavam com as marcas. Os tamanhos e as bordas eram diferentes. A sequência fora interrompida. (LAGE, 2019, p. 40)

Os enquadramentos do álbum de família não se harmonizam. Parte da história daquele registro fora arrancado na tentativa de suprimir a existência da filha. Uma vida interrompida tal qual a sequência de fotos, deixando quem ficou – o avô – em um entrelugar do padecimento: “nesse caso não se trata de lembrar, porque absolutamente nada pôde ser esquecido; como também não se trata de poder esquecer, realizar a morte do morto, matar o morto, que tanto se queria vivo.” (ENDO, 2016, p. 12). Quando o avô morre, vem a constatação do neto: “Ele morreu dormindo como preferiu viver, ausente para tantas coisas.” (LAGE, 2019, p.106). A ausência e a apatia se potencializam e escapam na rejeição e pela recusa do sofrimento, formando um conjunto que resume a relação dele para com a situação do trauma: negando o passado, que, paradoxalmente, resisti nas frestas do que ele tenta ocultar, como as fotos que por não se encaixarem evidenciam os espaços em branco.

A fotografia aqui tem um papel importante de revelar o que se quer silenciar. A mãe de Melina lhe deu uma máquina fotográfica a qual ela utilizava para registrar o cotidiano do casal. As partes que os pais queriam ignorar, como a tristeza profunda da mãe, que descobre que o marido foi conivente com a morte da amiga no DOPS, eram retratadas pela filha. A angústia foi representada em uma imagem, quando Melina flagra a progenitora com o olhar vazio na mesa do café da manhã, com muita maquiagem no rosto, para disfarçar as marcas do choro constante.

O pai também tem o pesar revelado por exercer aquele ofício, o qual foi surpreendido pela filha chorando na calçada em completo desamparo. Por ele ser fotógrafo na casa da morte, em Petrópolis, as fotos que ele guarda são as mesmas que

revelam o envolvimento com os porões da ditadura. Para ele, a câmera foi o que esclareceu a dor ignorada dos dois, o que mais tarde culminou na separação. O pai, então, demoniza o aparelho: “Ele olhou para as minhas mãos como se eu carregasse um bicho peçonhento, arrancou a máquina entre meus dedos (ficaram doloridos) e com um golpe só a espatifou no chão.” (LAGE, 2019, p. 146). Os erros do passado, dessa forma, estão vivos eternamente nos retratos feitos. Outra questão que envolve esse tema são as manipulações de mortes que ocorriam na prisão clandestina. O pai de Melina falseava os reais motivos, acusando suicídio, por exemplo:

Quero pensar na gente, mas penso nas fotos dos mortos, penso no meu pai quebrando a minha máquina, no certificado do curso de fotografia na pasta no armário, na minha mãe chorando no banheiro, no que ela não conseguiu me falar antes de morrer. É possível remontar as palavras, as imagens, os espaços vazios? Vejo o que menina não vi. O meu pai entrando na Casa da Morte, o meu pai com uma câmera na mão, procurando ângulo, luz, foco. (LAGE, 2019, p. 192)

Até mesmo em um momento extremo, como a morte, a mãe de Melina não consegue contar para a filha os infortúnios que viveu, preferindo padecer em silêncio. A ocasião acaba por fomentar a potência do silêncio de Melina para a reconstrução das memórias de infância para enfim entender o que se passou consigo e com os pais. E a personagem pergunta: “É possível remontar as palavras, as imagens os espaços vazios?” (LAGE, 2019, p. 162), reconhecemos, nesse sentido, que é possível sim, pelo menos parte da história, que se mantém viva nela e dá a pulsão para que busque a compreensão do passado.

O protagonista de **Cabo de Guerra** não é nomeado durante toda a narrativa, sendo notável também a falta de nomes que determinadas personagens em **O corpo interminável** apresenta. Ao não especificar quem se fala abre uma possibilidade de poder ser várias testemunhas concomitantemente, evidenciando o anonimato das pessoas lesadas pela ditadura militar e a dificuldade de seguir a vida, que fatalmente carrega o trauma.

## 1.6 O QUE ESCAPA NOS SONHOS

Na obra **O corpo interminável**, ao passo que o avô morre, a personagem Daniel descobre a identidade do pai pela irmã que ele não sabia que tinha, mas o pai já está morto, ou seja, surge, a começar pela ausência:

Para que de repente completar o quadro familiar com essa ausência, mais uma, e outra presença, tão desnordeada como a minha, dois espectros a se assombrarem. [...] Agora, é tarde. Ele está morto. [...] A ausência não é uma

espécie de morte? [...] Mas é o contrário, ao morrer que esse pai começa a existir. (LAGE, 2019, p. 108).

A morte, que seria uma coisa definitiva, se torna uma nova maneira de significar, posto que o óbito do pai possibilita uma forma de suprir e trazer significado a uma ausência da história de Daniel, que agora vem à tona. A omissão do avô diante desse pai que só aparece depois do perecimento, abre um percurso para as respostas viabilizadas pela confabulação entre a presença e ausência, dito e não dito, potência e impotência das cenas da narrativa. Pela ausência e a partir dela, as respostas são elaboradas e o passado desvelado, pois a potência do silêncio permite essa capacidade:

Sem proferir uma única palavra, o silêncio ainda é um discurso sugestivo quando sua ressonância penetra em uma discussão. Sua eficácia ao agir, conhecer o outro, transmitir opiniões e apoiar comportamentos não é menor do que pode ter a língua. A eloquência não é apenas uma questão de palavras, mas também de silêncios, por quanto eles podem dizer. (LE BRETON, 2006, p. 57, tradução nossa)<sup>12</sup>

O pai da personagem Daniel nega a existência dele e da ex-companheira. Ele abandona o passado e o descendente, formando uma nova família em Portugal. Lá, ele tem conhecimento do filho, mas prefere ignorar e jamais envia respostas para as cartas do amigo que o informa a respeito da vida de Daniel. Essa mágoa advém por nunca ter perdoado a namorada por ela ter escolhido a militância, por ter preferido lutar ao lado daqueles que já estavam sendo capturados pelos militares, apesar de estar grávida. A irmã de Daniel, Olivia, relata como foram os últimos anos do pai, o qual era atormentado, pelo subconsciente, a partir das memórias do passado:

Às vezes chamava a minha mãe, como se ela estivesse ali deitada ao lado. Outras vezes, chamava a sua. Até ler as cartas, eu não sabia quem era aquela mulher chamada no escuro. Ele não falava dela, era como se ela não houvesse existido. Não é incrível o que fazem os sonhos. Materializam as lembranças mais profundas, a ponto de ganharem presença, ganharem voz. Ele tinha medo de dormir. Nunca sabia o que ia encontrar. (LAGE, 2019, p. 114)

Defronte ao silenciamento imposto por ele mesmo, a potência do silêncio emerge enquanto recurso, neste caso, e se manifesta na narrativa pela oniricidade, para desvelar o que ele soterrava quando estava acordado. Os sonhos expandem os significados do silêncio, possibilitam o grito, o desabafo, o nome, a revelação, tudo aquilo o que é nocivo e o que é negado no dia a dia. O universo onírico age como uma escapatória para o

---

<sup>12</sup>Sin pronunciar una sola palabra, el silencio no deja de ser un discurso sugestivo cuando su resonancia penetra en una discusión. Su eficacia a la hora de actuar sobre el otro, de transmitir opiniones y respaldar conductas no es menor que la que pueda tener el lenguaje. La elocuencia no es sólo cuestión de palabras sino también de silencios, por lo mucho que pueden decir.

reprimido, o ignorado, o rejeitado, como nos explica Paulo Cesar Endo (2016): “Nos sonhos traumáticos, ao que parece, é a literalização da experiência vivida e traumática que se compacta e se repete entre um corpo em dor e um psiquismo que, de certo modo, ignora esse sofrimento.” (ENDO, 2016, p. 9). Provindo da episteme psicanalítica, a literalização é um rasgo na contingência, por predispor, visivelmente, o que aflige o ser, e mostra o incômodo ignorado pelos limites da consciência. Dessa forma, transportando essa visão para a representação, o sujeito ficcional remói oniricamente o que silencia na comunidade habitual, pelo rechaço do que se quer esconder para si e para o outro.

Não é diferente em **Cabo de guerra**, já que observamos no primeiro e último parágrafo da trama a descrição feita pela personagem principal de um sonho que condensa o que lhe aconteceu de mais marcante: o corpo do pai sem vida; dois dos integrantes da resistência de esquerda, Carlos e Alfredo, mortos; o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e o moço torturado; seu amigo que o levava para as reuniões, chamado Rodolfo; o grande amor de sua vida, Cibele; Samira afogada na Billings (uma alucinação vívida da mente vacilante). O fim do trecho mostra onde tudo começa: “eu descendo na rodoviária de Santos e batendo palmas em frente a um portão.” (BENEDETTI, 2016, p. 13). Ele deixa bem claro que esse sonho é recorrente, que faz parte dele: “como se tivesse nascido dele.” (BENEDETTI, 2016, p. 13). Nessa passagem, a personagem se encontra paralisada em uma cama e, diariamente, é confrontada com o que sabe. A repetição do insuportável se apresenta nos sonhos por ser um território em que o controle não se exerce, dando livre espaço para o silêncio da consciência falar e se materializar na inconsciência:

Os sonhos traumáticos revelariam então essa perturbação de sua tarefa psíquica, tanto do ponto de vista de sua função (impedir o sono e o descanso e permanecer refém de um perigo porvir), quanto do ponto de vista de seu conteúdo (a suspeita da catástrofe vindoura, a sensação de que algo terrível está por vir e de que nada, nem ninguém será capaz de impedir que intensidades de proporções terroríficas e surpreendentes se imponham). (ENDO, 2016, p. 10)

O congelamento da personagem central é advindo de diversos traumas, os quais não consegue trabalhar internamente, por isso se fecha para o mundo, em que só remói as conjunturas passadas, só sendo possível neste caso pelos sonhos. A personagem rejeita a fala, havendo uma digressão forçada pela condição de paralisia física. As ações principais só são reveladas no final do livro, mostrando a negação dele com relação as práticas e a certeza de nunca poder encontrar a paz. A oniricidade se estabelece, então, como uma voz

que não calou, que não desapareceu, que não cessou, sendo uma maneira possível da potência do silêncio significar.

Ao citarmos o trauma na psicanálise, é mister salientar o conceito em diálogo com a literatura e como estes se relacionam. O texto de Marcio Seligmann-Silva (2002) nos mostra como a composição literária pode ser vista como uma testemunha dos traumas coletivos de uma época, principalmente aquelas que carregam chagas sociais profundas, como guerras e ditaduras. Tomando como exemplo as obras de Kafka e Primo Levi, o autor estabelece que a literatura parte da função testemunhal para reproduzir experiências de dor extrema (trauma), de repetição constante das cenas desumanas, daquilo que as personagens das obras mais temem, transcrito dentro de uma linguagem que joga com o “real”, o imaginário, os conceitos e o simbólico: “Uma das tarefas desse tipo de testemunho é a de tornar possível a ‘saída’ de dentro do círculo de fogo que fecha, na memória, a experiência radical.” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 149). Neste caso, o dito inscreve o testemunho do trauma vivenciado e a potência do silêncio significa nas fissuras desse processo pelas subjetividades.

Isto posto, sempre ficam marcas, sempre há algo que perdura, mesmo diante das inúmeras tentativas de camuflar, esconder, negar, rechaçar. A potência do silêncio, trabalhando com a sutileza do escrito e o caráter profundo da relação palavra e silêncio para engendrar o simbólico, nos mostra a importância: “do visível e da moldura que não percebemos no nosso estado de vigília.” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 149), a moldura negligenciada em prol do conteúdo, melhor dizendo, o silêncio secundarizado pela linguagem, pelo visível, nos alude intimamente com a obra de Claudia Casarino (2008), chamada **Transtornos do sono**, por nos possibilitar a representação do que permanece nas entrelinhas e nas sugestões.

O tecido vermelho contrastando com o tule branco mostra uma paleta de cores que remete a algo perturbador, representado pelo vermelho, e a algo espectral, manifestado pelo branco, fomentando as nuances possíveis do sono, dos sonhos, das perturbações sobre a calma, daquilo que se quer esconder que acaba voltando, do infortúnio que sempre regressa: “o que permaneceu incompreendido retorna, como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação.” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145). Por isso, o tule utilizado por Casarino, corresponde à aura fantasmática, um eterno retorno daquilo que não foi superado, isto é, a repetição da incompreensão dos eventos violentos e traumáticos.



*Trastornos del sueño. Claudia Casarino: iluminando la ausencia, 2008.*

Como vimos até agora, as tentativas de apagar aquilo que os protagonistas e demais partícipes das obras querem é uma tarefa quase impossível. Por mais que eles neguem a linguagem pelo silêncio, os relatos estipulam formas de escapar da censura, seja esse caminho lucido ou não, para evitar o colapso completo dos narradores. Isso correlaciona as narrativas analisadas pelo esforço da resistência, para não sucumbir ao horror das histórias traumáticas, porque tanto **Cabo de guerra** como **O corpo interminável** negociam com a potência do silêncio pela improbabilidade de apreensão completa das experiências negativas pela palavra, confrontando-se com a limitação, criando novas e várias formas de expandir-se.

Adiante, captaremos dois casos diferentes: o calar por querer com as narrativas **De mim já nem se lembra**, Luiz Ruffato (2008) e **Vidas provisórias**, Edney Silvestre (2013), que, por adotarem a mobilidade como tema, enfatizam o controle operado nas forças internas das personagens, significando com base nos afetos silenciados pela ditadura militar os quais escapam pelas estratégias da potência do silêncio.

## CAPÍTULO II – MOBILIDADE: AFETOS POSSÍVEIS

As palavras são cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio.

(ORLANDI, 2007, p. 66-67)

Enfatizo neste capítulo a problematização dos silêncios que cercam as narrativas **De mim já nem se lembra**, Luiz Ruffato (2008) e **Vidas Provisórias**, Edney Silvestre (2013), no que tange o monitoramento operado por efeito do que se fala e do que se cala nas obras em estudo e o que motiva tais casos. Os questionamentos que nos norteiam são: O controle do que é dito é instigado pelo contexto da mobilidade? Os sentimentos se potencializam a partir da falta da fala? Ao longo da discussão proposta, percebemos que ambas trazem a mobilidade na ditadura militar nas conjunturas narrativas, o que favorece a potência do silêncio irromper pelos afetos nos impulsos subjetivos.

### 2.1 DESLOCAMENTOS

No pranto concentrado mergulhamos em nós mesmos onde lemos o silêncio unânime: unanimidade profunda da singularidade de cada um.

(SCIACCA, 1967, p. 46)

As obras literárias que abordam a temática mobilidade, delineando realidades diaspóricas ou exílio forçado, dentro de sistemas repressores, evidenciam uma estreita relação com o silêncio e as emoções advindas da circunstância de locomoção. Maria José de Queiroz (1998), em **Os males da ausência, ou a literatura do exílio**, elucubra sobre a esfera afetiva que ronda o sujeito migrante: “A tristeza e ao sofrimento sucedem a determinação, a coragem, a fortaleza de ânimo. Ao desespero da perda de quanto se deixa para trás se sobrepõe a esperança do recomeço.” (QUEIROZ, 1998, p. 30). Esse contexto implica estados de espírito que podem confortar ou incomodar o ser representado. Por essa ótica, os deslocamentos implementados nas estruturas ficcionais não se findam somente no campo físico, mas sim resvalam ao campo psicológico, em que as personagens se sentem forasteiras dentro de si mesmas, pela condição migrante, como no caso da protagonista Barbara, de Edney Silvestre (2013):

Quando você decidiu ir embora de São Paulo, deixar a mãe, os parentes, ou poucos amigos, era esse o futuro almejado? A vida em um país cuja língua não consegue falar ou entender direito? [...] As vezes ela afasta. Aprendeu como: cantarola, internamente, a única canção guardada da infância. Pela estrada afora, Eu vou bem sozinha. (SILVESTRE, 2013, p. 116)



Nessa direção, os silêncios surgem porque os seres figurados que estão em trânsito não querem preocupar os familiares com as angústias sentidas e procuram camuflar-se diante dos outros e de si, causando um silenciamento voluntário. Em contrapartida, no esforço de encobrir o que sentem, as emoções manifestam-se pelo que temos denominado como potência do silêncio, que permite que o vazio seja preenchido. Isso viabiliza o que nos fala Orlandi (2007, p. 71): “as palavras são cheias de silêncio e o silêncio é cheio de palavras”, pois o silêncio se potencializa a partir desses sentimentos, fazendo parte da dinâmica da linguagem e dos significados possíveis dentro da esfera textual: “O sentido é múltiplo porque o silêncio é constitutivo. A falha e o possível estão no mesmo lugar, e são função do silêncio. Presença (*meyen* em grego = dizer) e silêncio (*mutus* em latim = mudo) se enrolam no mesmo acontecimento de linguagem: o significar.” (ORLANDI, 2007, p. 71). Diante disso, a multiplicidade significativa do silêncio mecaniza o que está presente e o que está ausente dentro da escrita com o objetivo de concretizar o que se quer comunicar.

**De mim já nem se lembra**, de Luiz Ruffato (2008), tem como protagonista José Célio, que depois de morto, fala pelas cartas que o irmão Luiz encontra após o falecimento da mãe. Antes da exposição das correspondências, o caçula nos explica a fratura familiar vivenciada devido à morte repentina e abrupta do irmão mais velho, a qual deixou marcas incontornáveis nos pais, na irmã e no seu íntimo.

Vale destacar que a perspectiva adotada nessa narrativa foge da configuração militante-militar presente nos textos a respeito do regime ditatorial. A ótica apresentada aqui é a de um operário de classe baixa que sai do interior de Minas Gerais, chamado Cataguases, e migra para São Paulo em busca de uma melhora de vida, no início da ditadura militar brasileira. Lá, é empregado em uma indústria e começa a fazer parte da classe trabalhadora, mostrando as dificuldades e bonanças desta trajetória. Até o fim abrupto: “Aqui reúno esse passado – modo de reparar meus mortos, que já pesam do lado esquerdo: meu irmão, minha mãe, meu pai, aqueles aos quais me reunirei um dia. A eles, este livro.” (RUFFATO, 2008, p. 18).

À vista disso, as demais personagens não são esmiuçadas no âmbito psicológico, pois o narrador parte de um centro fixo, limitado às próprias percepções. Já na segunda parte da obra é adotado o estilo epistolar, formato este que convoca “documentos (manuscritos encontrados e publicados por um suposto editor fiel ao texto original), ambos sendo expressão de uma vontade de realismo empírico, bem ao gosto do

enciclopedismo” (LEITE, 1985, p. 23), com a finalidade de buscar uma representação a qual propicie uma estética mais próxima da troca de cartas dentro do âmbito da ficção.

A trama **Vidas Provisórias**, de Edney Silvestre (2013), aborda dois personagens que se vinculam pela dor da mobilidade. As respectivas histórias se chamam “O livro de Paulo” e “O livro de Barbara”, alternadamente, e explicam como os dois foram parar tão distantes do Brasil. Barbara sai de São Paulo em fuga, sob um rastro de violência contra o pai, durante o governo Collor, e se dirige à Atlanta, depois para Framingham, no estado de Massachusetts, até chegar ao bairro do Queens, em Nova Iorque; já Paulo é obrigado a abandonar o país por ser acusado de militância contra a ditadura militar, por conta do curso de pedagogia e de amigos que fazem parte do movimento. Por isso, lida com a tortura realizada pelo irmão Antonio (capitão Molina), que trabalha no exército, e outros agentes. Paulo perpassa por Rio de Janeiro, Paraguai, Santiago, Buenos Aires, Estocolmo, Alvesta, Härnösand, Fisksätra, cidades suecas, Paris e Hatra, no Iraque.

A narrativa representa uma variedade de situações de deslocamento, oscilando entre vários períodos históricos, como ditadura militar brasileira, governo Collor, guerra do Iraque, atentado terrorista de 11 de setembro, entre outros. Essas experiências dialogam entre si por conta da violência, do medo e da precariedade, que estabelecem um elo entre as personagens, que sofrem o isolamento, o anonimato, a saudade. No fim, os caminhos acabam se imbricando de forma inesperada, como uma ponta solta que se une ao acaso dos seres em movimento: “Ele não tinha para onde voltar. Ele não tinha para quem voltar. Ele havia encontrado seu refúgio e era ali, nos braços dela, entre os seios dela. Hoje. Agora.” (SILVESTRE, 2013, p. 89).

O que interliga as obras selecionadas para este capítulo é o silenciamento dos sentimentos, ou seja, a abertura precária frente à vivência da imigração, em que trauma e medo são constantes pela situação de opressão. **De mim já nem se lembra** e **Vidas provisórias** utilizam como recurso narrativo a seleção do que se fala e o que se omite no processo, que acaba por acentuar e expor as estratégias da potência do silêncio manifestada na saudade, no medo, na dúvida, como iremos ver nas análises que se segue.

## 2.2 FRENTE AO HORROR

O passado volta de muitas formas. Todas perniciosas.

(SILVESTRE, 2013, p. 115)

Como mencionado, uma das temáticas trabalhadas nos livros **De mim já nem se lembra** e **Vidas provisórias** é o período repressivo brasileiro, que se iniciou em 1964 e terminou em 1985. Esse íterim abrangeu o âmbito político e social, deixando consequências sentidas na configuração democrática. As denúncias e abusos cometidos foram inúmeros e atingiram a população como um todo. As pessoas eram acusadas de subversivas, sofrendo perseguições, prisões e torturas, as que não conseguiam se exilar, eram mortas. Segundo Maria Celina Soares D'araujo, Glaucio Ary Dillon Soares e Celso Castro (1994):

O sistema de segurança tinha como alvos imediatos os inimigos ideológicos e os partidários da luta armada, mas seus procedimentos de controle permeavam toda a estrutura militar, não incidindo apenas sobre a sociedade civil. Um aspecto importante desse período é a repressão política aos dirigentes e lideranças que operavam dentro das estruturas legalmente constituídas. Políticos, sindicalistas, professores, militares, padres etc. foram muitas vezes cassados, submetidos a processos, prisões e torturas. (D'ARAUJO; SOARES; CASTRO, 1994, p.12).

Nessa conjuntura, o governo ditatorial utilizou violências sistemáticas e calculadas que visavam a repressão aos opositores do sistema. Por esse ângulo, adotavam diferentes dispositivos para manipular o povo e dominar o imaginário dos brasileiros com o “milagre econômico”, as construções faraônicas, os pensamentos otimistas, como o suposto progresso constante do país, e a segurança.

Na obra **De mim já nem se lembra**, o protagonista José Célio desmistifica as máximas do governo militar, porque já presenciava as injustiças e se sentia revoltado, principalmente com a assistência precária nos hospitais que o pai frequentava, com o seguinte trecho: “Achei um absurdo o pai só ter conseguido ficha para esse doutor Pace em fevereiro! Quer dizer que porque ele é pobre pode esperar? Por isso morre tanta gente sem auxílio assim. Parece que para o governo pobre é lixo, é nada.” (RUFFATO, 2008, p. 82). Além disso, o fato das mortes, dos desaparecimentos e das torturas ocorrerem, não o impedem de se revoltar. Na carta direcionada à mãe, a personagem fala sobre os protestos do dia primeiro de maio e ainda sinaliza o apagamento da luta sindical na imprensa da época.: “Ninguém falou nada, mas conseguimos mobilizar um mundaréu de gente na nossa campanha pela reposição dos 34,1%, quer dizer, para repor no nosso salário um índice que o governo roubou do trabalhador.” (RUFFATO, 2008, p. 95).

O protagonista Paulo na trama **Vidas Provisórias** é obrigado a se retirar do Brasil por ser acusado de ir contra o regime militar brasileiro. Ele cursava pedagogia e por isso convivia com quem era militante. Pelas mãos do próprio irmão chamado Antonio e

agentes repressores da ditadura ele é torturado inúmeras vezes. Depois disso, no primeiro momento de fuga, sai em direção ao Chile e percorre por um longo tempo vários países para conseguir abrigo, até que chega em grupos de refugiados na Suécia, em Alvesta. Ele, frente ao horror, torturado fisicamente e psicologicamente, tenta o suicídio:

Caminhou, com a neve pelos joelhos, cada vez mais longe do alojamento, até as luzes ficarem muito pequenas e sumirem. [...] Você está muito cansado, a voz lhe disse. Sim, estou, ele respondeu. Você está fugindo a muito tempo, a voz acrescentou. Sim, estou fugindo a muito tempo. Não precisa mais fugir, a voz lhe assegurou. Você chegou ao seu destino. Chegou o momento de descansar. (SILVESTRE, 2013, p. 53)

Paulo convive com o fardo deixado pela aniquilação interna e tenta calar-se para sempre. De acordo com Aducci Novaes (2015), essas são consequências advindas do: “impulso de autopreservação, de querer esquecer o que se passou consigo, em resumo, pela força do trauma que paralisa e cala muitos dos que viveram os limites ininteligíveis de uma contingência absoluta.” (NOVAES org, 2015, p. 257). A personagem era considerada inimiga do governo e denominada comunista, o que justificava ser morta por ser opositora ao regime totalitário. A vida indigna de ser vivida, executada pelo soberano, como explicita Giorgio Agamben (2002), expõe o caráter descartável da existência:

A “vida indigna de ser vivida” não é, com toda evidência, um conceito ético, que concerne às expectativas e legítimos desejos do indivíduo: é, sobretudo, um conceito político, no qual está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrificável do *homo sacer*, sobre a qual se baseia o poder soberano. [...] A vida, que, com as declarações dos direitos, tinha sido investida como tal princípio de soberania, torna-se agora ela mesma o local de uma decisão soberana. (AGAMBEN, 2002, p.148-149).

Do direito arcaico romano cria-se a figura de *homo sacer*, ser paradoxal, que é excluído tanto da ordem divina, quanto da humana e que está continuamente exposta à morte violenta. Em virtude dessa reflexão, Agamben postula que o *homo sacer* é a grande figura do nosso tempo por representar a dominação que o soberano – poder vigente – tem perante a vida. Isso se encaixa na condição do protagonista Paulo, que é considerado um ser matável. Se o poder soberano atenta contra essa vida, não sofrerá nenhuma punição. Dessa forma, ele sente a vulnerabilidade e o desespero do estado em que está.

Por conseguinte, Paulo é salvo por pessoas que estavam acampando com ele, e, pelo frio extremo o qual o corpo ficou exposto, sente febres fortes e delira: “Por que sentia medo? De que sentia medo? De quem? [...] O que o senhor está sentindo em sua língua e amarrado em torno de suas orelhas, os dedos de seus pés e de suas mãos, são fios elétricos. Não há ninguém ali.” (SILVESTRE, 2013, p. 52). O reflexo da angústia sentida na condição intensa do passado invade o presente, confundindo os sentidos. Dr. Sérgio e o

capitão Molina (Antonio) estão longe dele, mas, pelo horror sofrido, ele os sente perto, como uma tortura continuada.

A constante solidão e fuga, condena-o ao silêncio: “Era isso que o senhor queria? Se matar? Sem dor? Percebe que não sabe responder. Ou que sabe, mas não pode admitir.” (SILVESTRE, 2013, p. 55). O idioma, nesse contexto, tem um papel crucial. Para quebrar a rememoração palpável da dor, a personagem começa a falar em português, numa tentativa de entender que não estava sonhando e sim acordado. Consoante com o artigo **Invisibilidade e silêncio em vidas provisórias, de Edney Silvestre**, de Laura Taddei Brandini (2021), a voz de Paulo, proferida na língua nativa, sai: “em gritos desesperados para se desvencilhar das lembranças da tortura. Seu idioma é convocado para se sobrepor à voz do torturador, como se fosse um porto seguro, ou seu único meio de romper o silêncio da incomunicabilidade linguística.” (BRANDINI, 2021, p. 77). Vale ressaltar que quando ele fala alto em português e para ele mesmo é uma tentativa de atingir a compreensão interna, barrando a alucinação, apesar da impossibilidade e silenciamento que a língua estrangeira impõe na comunicação com os outros.

No decorrer da narrativa, Paulo reencontra o irmão depois de anos. Antonio invade a casa com Anna grávida e exige cooperação dele com o regime militar brasileiro. Essa visita indesejada perturba a segurança que ele achava que tinha por estar na Europa e ter recomeçado a vida:

Não sinto medo, Anna. Sinto raiva. Do deboche de Antonio, de sua insolência em circular em liberdade neste país, pela certeza de que não será preso e nem punido. Sinto raiva por ele ter destruído a minha ilusão de segurança e paz. Sinto raiva de saber que não posso fazer nada com isso, nem contra ele. Sinto raiva porque minha raiva não tem força para alterar nada. (SILVESTRE, 2013, p. 169)

A impotência que sente ao ter a residência atacada o faz duvidar da suposta paz que sentia. Por estar tão longe do Brasil, achava-se seguro, longe do irmão. Apesar de estar no exílio, não tem a tranquilidade que pensava que teria, o que reforça ainda mais a situação de instabilidade constante do exilado e a perpetuação da sensação do poder soberano pelos mecanismos repressores.

### 2.3 AUSÊNCIA E PRESENÇA

É que o profundo rumor originário - ali onde algo é dito mas sem palavras, onde algo se cala mas sem silêncio.

(BLANCHOT, 2015 p. 368)

A conjuntura da obra **De mim já nem se lembra** parte da falta desse irmão mais velho que morre abruptamente em um acidente de carro indo para Cataguases visitar a família. As cartas apresentadas para nós representam o congelamento do tempo, ou seja, pequenos enquadramentos<sup>13</sup> com informações de uma via de mão única, já que não mostra a troca completa feita por José Célio e a mãe, além de outras que foram compartilhadas com os irmãos. A narrativa trabalha com a falta da explicação, sem o último adeus. De acordo com a entrevista do escritor Juan José Saer, fornecida para Maurício Santana Dias (1999), vemos que:

há o que se silencia no texto, seja porque o escritor não se atreve a falar de algo, seja porque, silenciando, aquilo que é dito adquire uma espécie de ambiguidade e força interior. É como se as coisas que não são ditas, mas que estão subjacentes ao texto, lhe conferissem uma outra dimensão. (DIAS, 1999, p. 2)

As respostas dadas às correspondências estão do lado que não podem ser acessadas, visto que nessa situação só cabe à Luizinho acrescentar às informações escritas (raras vezes complementada), porque tanto o destinatário e o remetente estão mortos. O não retorno abre uma nova camada textual, criada a partir do não dito. **De mim já nem se lembra** deixa um vazio a cada *frame*, impelindo os leitores a integralizar as lacunas dessa representação, instigados pela própria estética textual utilizada por Ruffato, dando uma subjetividade e força maior a obra:

As coisas não ditas ficam então flutuando, porque o leitor percebe que foram silenciadas conscientemente. Mas às vezes o silêncio se produz simplesmente por inconsciência do autor (o que a meu ver resulta ainda melhor), porque ele mesmo esquece ou omite aquilo que o leitor percebe. Isso é o que confere subjetividade tão forte aos grandes textos literários. (DIAS, 1999, p. 2)

O exercício de recuperação da memória da família é apontado na parte inicial “Explicação Necessária”. Percebemos então, depois da morte da mãe, que era a única que cuidava da memória do filho mais velho, que as lembranças foram esquecidas como o maço de mensagens achado por Luiz, no fundo de uma gaveta. O passar do tempo que devasta as recordações é metaforizado pela deterioração dos objetos que lembravam o irmão: “O retrato pintado perdeu-se; a morsa enferrujou, virou brinquedo do Hugo, meu sobrinho-neto, sumiu; as cartas, trouxe-as comigo.” (RUFFATO, 2008, p. 17). Portanto, só restaram os manuscritos, que marcam a ausência e a presença da memória dos mortos de Luiz. O teórico Lourival Holanda (1992, p. 82) nos fala do estímulo causado pelo

---

<sup>13</sup> A trama **Volto semana que vem** de Maria Pilla (2015) expõe 56 pequenos enquadramentos fragmentados das memórias da narradora. É válido ressaltar a semelhança estrutural com a obra **De mim já nem se lembra** quanto aos *takes*, que nos fazem refletir sobre o que não está dito em ambos os romances.

silêncio na representação: “Toda ausência sendo sinal de uma intensa presença, a elipse é sinal de coincidência. Cria uma convivência entre o texto e nós. Porque a forma elíptica, pelo que traz implícito, pelo sentido excedente que fica no não dito, estimula em nosso intelecto o prazer”. As complementariedades dessas duas facetas fazem com que se potencialize o sentido do silêncio pelos afetos, conforme verificamos com o protagonista Luiz, de **De mim já nem se lembra**, na primeira parte da narrativa, em que a negação da doença da mãe o faz fugir no meio do reencontro com ela, pelo choque que teve diante da decrepitude e da velhice, premência da morte, que o faz calar para evitar o enfrentamento:

A morte a contatara antes e desesperada minha mãe procurava agarrar-se ao cordame invisível [...] Mudo, larguei-a desamparada, espectro flutuando no colchão, e ganhei célere a alameda dos oitis, minha covardia ladrando nos calcanhars. [...] Sob as sibipurunas da Praça Rui Barbosa escorreguei pela perambeira da infância, [...] minha mãe parava no Pivatto e comprava tabuleiro de caçarola. (RUFFATO, 2008, p. 10)

Nesse excerto, vemos a presença/ausência da mãe de Luiz, que luta contra o próprio perecimento. A visita, a partir dos mecanismos da potência do silêncio, traz de volta toda uma aura memorialística que invade e carrega a oportunidade do narrador refletir face àquela situação. Enquanto a personagem caminha e pensa na condição da progenitora, ou seja, diante da iminência da morte, do silêncio absoluto, movimenta um arcabouço de lembranças que se convertem em alento diante da ausência, despertando afetos reconfortantes frente à dor: tudo o que ele não teve coragem de contar a ela naquele momento vem em forma de memória, como uma resistência ao padecimento.

Com relação aos sentimentos advindos do deslocamento, percebemos que José Célio vai para São Paulo somente para trabalhar, visto que os laços íntimos não se concretizam como na cidade natal, denotando a impessoalidade que os grandes centros urbanos exigem dos trabalhadores que quase se confundem com o maquinário, silenciando qualquer envolvimento substancial. Conforme Andressa Macena Maia e Leila Lehnen (2018), a obra mostra que:

a cidade de São Paulo é, em si, um não lugar para José Célio. Ele está constantemente de passagem na metrópole, deslocando-se fisicamente, mas também se sentindo deslocado psicologicamente. Como indicado, as cartas que ele envia à mãe são um lugar onde ele pode se constituir enquanto sujeito social e onde ele pode encontrar traços da afetividade deixada para trás. (MAIA; LEHNEN, 2018, p. 15)

Nesse sentido, diante da ausência dos entes queridos, as cartas trocadas mostram um local possível para o desabafo afetivo de José Célio, em que pode expor a

sensibilidade, as dúvidas, as aflições: é um espaço em que ele pode falar aquilo que silencia, isto é, o ato da escrita realizado por ele é a expressão da potência do silêncio, que ganha forma pelas ausências que cortam todas as instâncias da narrativa e oportuniza uma válvula que expande e o liberta da impessoalidade e frieza exigidos na configuração da metrópole.

Na trama **Vidas provisórias**, ambos os protagonistas lidam com espectros que invadem a mente. A personagem Barbara nutre uma relação tímida de amizade com um brasileiro nos Estados Unidos, o Silvio. A afeição dos dois é cultivada por parte dele, posto que ela não aceita o que sente, implementando um movimento constante de rechaço para com a paixão sentida. Quando ele morre, Barbara começa a seguir os conselhos dele e imagina eles dois andando pelas estações, praças, pontos turísticos. A presença/ausência a faz querer viver e mudar a percepção sobre Nova Iorque:

Lembrou-se de Silvio e sentiu saudades. Tantas vezes a convidara para passear por ali com ele, tantas vezes a incentivara a flunar pela cidade. Agora Silvio não existia mais para ouvi-la falar (finalmente) de suas descobertas. (Até que enfim, querida, talvez dissesse.) Até que enfim. (SILVESTRE, 2013, p. 144)

A aura fantasmática que ronda Barbara é positiva, despertando-a da inércia que vivia e a permite conhecer o lado proveitoso de estar fora do país. Pela ausência de Silvio e a partir dela, a potência do silêncio se perfaz no aspecto *flâuner* de Barbara, que busca, ao visitar esses locais, uma possibilidade de se interligar com Silvio e com a cidade. Tempo depois, com muita relutância, passa a aprender inglês, uma língua tão rejeitada por ela: “O aprendizado funcionava: Barbara se deu conta de que lia cada vez mais rápido a língua.” (SILVESTRE, 2013, p. 231), concedendo-a a abertura interna para novas práticas.

A personagem Paulo sublima a dor da tortura e a eleva a um patamar espectral que sempre cerca, por mais que passe os anos:

- Fragmentos – Como assim, fragmentos? – Pedacos que não se encaixam. – O que não se encaixa? – O Brasil para mim é você. É Chico Nelson. É o que vocês me dizem do que querem para o Brasil. – E então? – Mas é também o Antonio. É também a dor da tortura. Eu não esqueço a dor da tortura. – Nunca? [...] – Nunca. (SILVESTRE, 2013, p. 123)

A nação, sob a ótica tradicional do imaginário do que se entende por sua configuração, segundo Anne-Marie Thiesse (2002, p. 2), é ligada a uma sensação de pertença, transmissão, ou seja, um só povo, uma só língua que se conectam na criação das identidades nacionais. Com isso, os que imigram se sentem excluídos dessa lógica,



sofrendo fisicamente e psicologicamente a rejeição das grandes cidades que, ao mesmo tempo atrai, pela perspectiva de ascensão social, e repele, pelo não acolhimento.

A experiência expressa pelos protagonistas se relaciona com as noções aniquiladoras de silêncio, que, como eles não partilham do pertencimento, isso se converte em práticas discursivas que significam pelo avesso, pela ausência, pela lacuna. Paulo se sente discriminado pela Europa e não se encaixa no Brasil, por ter sido expulso da terra natal e ter sido violentado, introjetando a imagem negativa do país. A aparição da presença de Antonio, o irmão torturador, e a chance de ser pego, fomenta ainda mais a memória da tortura, o fragmentando e o impossibilitando de superar a sombra do passado.

Para Benedict Anderson (2008), a nação é imaginada porque os membros “imaginam-se” como pertencentes à mesma comunidade, é limitada porque possui fronteiras e é soberana pois nasceu na época do Iluminismo. Na introdução da edição brasileira do livro de Anderson, Lilia Moritz Schwarcz (2008, p.17) fala de como essa imaginação se configura no Brasil, em que em meados do século XIX, na época do Império, os brasileiros se entendiam europeus ou no máximo indígenas, isso quando mais de 80% da população era constituída de negros e mestiços. Sendo assim, a nação é construída, segundo Schwarcz, em “tempos vazios e homogêneos, e amnésias coletivas”, o que ilustra o quanto que o passado é rejeitado no Brasil, principalmente os eventos violentos, como a época do Brasil colônia e os governos ditatoriais.

Portanto, as marcas desse decurso se perfazem nos silêncios dos sujeitos figurados lesados por esses imaginários, que, por mais que o apagamento ou a amenização dos eventos violentos ocorram, as marcas jamais serão esquecidas por aqueles que sofreram ou testemunharam a aniquilação interna, deixando transparecer, de alguma forma, pela potência do silêncio.

## 2.4 SELEÇÃO E OMISSÃO

Na obra **De mim já nem se lembra** são apresentados enquadramentos que a compõem. Por conta do gênero epistolar, as ausências reverberam na trama, as quais transbordam devido os recortes realizados nas correspondências. Em decorrência desse fato, a potência do silêncio emerge, fazendo os significados surgirem a partir do que não foi dito, como, por exemplo, quando a personagem José Célio omite afetos como o isolamento e a solidão, nas primeiras cartas, para não preocupar a mãe: “Sinto muita saudade, mas já estou mais conformado. No começo, eu não consigo mentir para a senhora, eu fiquei meio desesperado. Sentia tanta falta de tudo e tudo aqui é tão estranho.”

(RUFFATO, 2008, p. 27). A seleção que ele fazia no início da troca de escritos se relaciona com a dor do deslocamento e o encobrimento desta. A mobilidade de José Célio deixa evidente o quão difícil é estar nessa situação, longe da terra natal e dos entes queridos, o que se assemelha com a realidade dos exilados, os quais são impelidos ou renunciam à pátria, como nos fala Edward Said (2003): “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” (SAID, 2003, p. 46). Decorrente dessa tristeza silenciada por José Célio, a atmosfera explicitada mostra a dor das personagens diante da mobilidade e como isso demonstra os modos discursivos da potência do silêncio atuando como uma seleção e omissão na trama.

André Comte-Sponville (2005, p. 35) reflete o papel limítrofe das cartas, o que nos faz pensar nos modos discursivos da potência do silêncio atuantes no gênero epistolar, explicando que “não se pode falar nem calar. A correspondência nasce da dupla impossibilidade que ela supera e da qual se nutre. Entre fala e silêncio. Entre comunicação e solidão.”. Nesse sentido, o silêncio paira nessa “troca”, visto que só temos acesso às cartas de José Célio, pois toda informação disponível é das respostas dele dadas à mãe. As cartas da mãe, que ele lia e respondia, não é adicionada no livro. Logo, a estrutura narrativa evidencia a fala e a não fala, a interação e a não interação, deixando um aspecto espectral pairar, como se faltasse alguma coisa.

Há indícios de feitos não ditos a ela, como um filtro de informações entre o que pode ser falado e o que não pode. Há uma vigilância sobre o que é dito. Isso é problematizado por efeito da pergunta de José Célio feita para a progenitora, se o pai melhorou da doença, se este já pode voltar a trabalhar, o que fica implícito a carga horária excessiva que desempenha na fábrica para poder suprir a falta financeira da família: “Como é que ele faz para tomar 25 comprimidos de uma vez só? Quando que ele vai poder voltar a trabalhar?.” (RUFFATO, 2008, p. 40). Nessa cena, o pai de José Célio adoece e fica impossibilitado de trabalhar como vendedor ambulante. Sendo assim, o protagonista exerce o papel de pai de família tendo que sustentar a mãe e os irmãos, desempenhando extensivas horas extras para prover os custos familiares. Para ele, se torna difícil admitir a situação em que está, dado que evita preocupá-la com as condições vivenciadas em São Paulo, e o silêncio é convocado aqui para ocultar a posição social do protagonista, operário da classe baixa. Por conta disso, ele faz todo um movimento de esconder determinadas conjunturas.

Ante o exposto, José Célio passa as férias com a família, mas ao retornar escreve uma carta confidenciando a dor de deixar Cataguases e os entes queridos:

Foram dias de sonho. Nunca pensei que a gente sentisse tanta falta assim das pessoas queridas. Confesso para a senhora que foi muito difícil entrar naquele ônibus e voltar para São Paulo. [...] eu fiquei besta num canto, com uma vontade danada de pegar minha mala e voltar para casa, abraçar a senhora e o pai, a Lúcia o Luizinho. (RUFFATO, 2008, p. 32).

A saudade é um sentimento corriqueiro que perpassa explícita ou implicitamente as cartas, e a personagem sempre reforça a necessidade de ganhar a vida na metrópole, mesmo contra a vontade, visto que se tornou o pilar financeiro da família, impossibilitando ainda mais o retorno à Cataguases.

Diante disso, ele habita lugares onde existem indivíduos em conjuntura semelhante. O convívio com um grupo de pessoas desterradas começa a desenraizá-lo da cidade natal, permanecendo os feriados de fim de ano com as novas companhias: “(Devo ficar nas festas de fim de ano. A dona Neilane me convidou para a ceia de Natal e o pessoal do sindicato vai virar o ano na Praia Grande. Acho que eu vou com eles.)” (RUFFATO, 2008, p. 96). O costume forçado em São Paulo o faz querer desenvolver laços com pessoas que compartilham da mesma dor, pois antes em qualquer feriado ia para Cataguases, o que demonstra uma tentativa de adaptação. Por essa ótica, no trecho a seguir, há um distanciamento dele com a família pela seleção das palavras no início e no fim das cartas, visto que nas primeiras ele utilizava “Querida mãe, querido pai” e no final “A bênção deste seu filho saudoso”, e mais tarde passa a ser sucinto, escrevendo “Mãe” e no final “Seu filho”.

A partícula potência do silêncio, a qual opera sobre o desfalque da esfera escrita e expande os significados dos não ditos, nos indica a angústia que a personagem sofre ao tentar fazer parte da realidade metropolitana, demonstrando um desejo de atenuar a saudade da família criando laços, praticando o desapego, porque talvez isso vá fazer com que ele lide melhor com a distância, como uma espécie de conformidade com a nova realidade. Os cortes de termos evidenciam um significado. De acordo com o estudo de Clarice Pimentel Paulon (2013), o silêncio é teorizado como operador e não como um simples fenômeno de “ausência de palavras”, uma vez que “Sob essa perspectiva, é possível vislumbrar que os modos de significação da língua são operados também por meio do silêncio e que esse também possui modos próprios de significação.” (PAULON, 2013, p. 92).

Na tentativa de moldagem, a personagem José Célio se esforça para fazer parte da cidade grande e a querer laços mais profundos com uma moça chamada Madalena, mas sem êxito, já que logo depois que começam a namorar ele percebe que ela é muito diferente dele e por isso se sente incomodado: “Eu tento me adaptar a tudo, ao emprego, à cidade, às pessoas, mas sinceramente lá no fundo eu continuo um pé-rapado, um zé-ninguém, com medo de tudo e de todos.” (RUFFATO, 2008, p. 58). Ponderamos que o irmão de Luiz acredita que é inferior por não se encaixar, por ser visto como o ser de fora por ele e pelos outros. À princípio, ele não desvenda essas percepções para não preocupar a mãe, mas, na medida que o tempo passa, admite que não tem amigos para desabafar e, por mais que tente, sempre vai se sentir não pertencente ao lugar e as novas pessoas, como nos diz Le Breton (2006), o desenraizado “está condenado a vagar pelas relações sociais. Um silêncio de reprovação ou punição sanciona o culpado à marginalização, uma espécie de morte civil provisória ou definitiva.” (LE BRETON, 2006, p. 68, tradução nossa)<sup>14</sup>. O silêncio aponta, nessa perspectiva, uma face negativa, castradora, a qual impossibilita a interação completa entre os indivíduos, suscitando o vagar, em que os sujeitos figurados flutuam pelas relações sociais.

Do mesmo modo, dialogando com a morte civil, o protagonista Paulo de **Vidas provisórias** tem os registros pessoais e os indícios da existência no Brasil apagados. Ao perpassar por diversos países utilizando muitos codinomes, afirma que perdeu o passado e sente que não existe mais: “Perdi o Brasil, perdi minha vida” (SILVESTRE, 2013, p. 74), e lamenta por se ver sem opção face àquela situação: “Quanto de nós tomamos estradas evitadas como aquela, quantos de nós suspiraremos e contaremos nossas histórias por tantos e tantos anos?, ele se perguntou. Não escolhia a estrada. Fui lançado nela.” (SILVESTRE, 2013, p. 70). A mesma sensação de fatalidade e não escolha atravessa o protagonista José Célio, de Ruffato (2008): “De noite, chorei de tristeza, porque queria estar aí com vocês, mas sei que, como fala o pai, a gente tem que tentar melhorar de vida e não pode escolher os caminhos.” (RUFFATO, 2008, p. 25).

Como vimos, a não predileção pela mobilidade a faz ficar pior por serem constantemente lembrados de serem estrangeiros ou migrantes e de não fazerem parte do constructo do Estado-nação, e, por necessidade, terem que conviver com os malefícios desta estadia provisória ou não. Esse contexto fomenta a não identificação com o lugar novo em que residem e sofrem apagamento em prol de um falso coletivo homogêneo:

---

<sup>14</sup> esta condenada a vagar por las relaciones sociales. Un silencio reprobatorio o de castigo sanciona al culpable con la marginación, una especie de muerte civil provisional o definitiva.

os cacos e as sobras do material de construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados no lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército. A construção do Estado pelas regras desse multiculturalismo teve como visada prioritária o engrandecimento do Estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado e com favor da artificialidade da memória coletiva. (SANTIAGO, 2002, p. 8)

Os sentimentos do ser exilado, esse ser emblemático que ocupa um pertencer e um não pertencer; que faz parte da nação e concomitantemente não faz parte, é confrontado por essa exclusão e opressão e acaba por viver enleada pelos não ditos:

Somos estrangeiros aqui. Somos indesejados. Não porque eu seja puta, a Susana seja puta, você seja faxineira, a Nadja seja cafetina ou... ou... ou não importa. Nós não somos nada, aqui. Eles não nos querem, entendeu? [...] Então entenda também que você não pode ser neutra. Tem que tomar partido. (SILVESTRE, 2013, p. 208)

Diante dessa cena, Barbara de **Vidas Provisórias** é impelida a reagir e a quebrar o silêncio perante as injustiças e as segregações que o meio imediato sofre. Por mais excludente que aquela realidade seja, a resistência pode ser articulada mediante a união dos que estão à margem, pois, se elas se aliarem, poderão ser ouvidas. Nesse esforço de não tomar partido, pela coação diária, é que reside a dificuldade vivenciada pelos protagonistas das obras analisadas, sendo a neutralidade uma opção e ao mesmo tempo um refúgio para quem vive na clandestinidade. A potência do silêncio, neste caso, se estabelece no rompimento da apatia, que acaba por expor a angústia sentida nessa dialética entre dito e não-dito. De acordo com Merleau-Ponty (1991), a significação sem nenhum signo é por si só um signo:

A ausência de signo pode ser um signo e a expressão não é o ajustamento de um elemento do discurso a cada elemento de sentido, mas sim uma operação da linguagem sobre a linguagem que instantaneamente se descentraliza para seu sentido. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 26)

Assim, a logística realizada pelo pensador francês não retira a importância das palavras, como temos observado nas narrativas, mas esclarece como estas funcionam em conjunto e funcionalidade com o silêncio, porque ambas as faces fazem parte do processo: “O sentido é antes implicado pelo edifício das palavras do que designados por ela” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47), mostrando o caráter complexo da significação, a qual abraça as possibilidades e outras formas de comunicar. Isso indica as oportunidades que podem ser articuladas para a quebra do medo e do caráter neutro, engendrando, assim, a resistência.

## 2.5 SER REPARTIDO

Os modos do silêncio decorrente de contextos migratórios e diaspóricos engendra padrões discursivos nas narrativas que denotam a não verbalização das personagens. A representação que se atém a essa condição compartilha duas probabilidades: ou demonstram seres que partem à procura de uma vida melhor ou que fogem de uma realidade inóspita. A imigração é um “processo através do qual estrangeiros se deslocam para um país, a fim de aí se estabelecerem.” (PERRUCHOUD et al., 2009, p. 33). No caso da trama de Edney Silvestre, os protagonistas realizam a “passagem de fronteiras sem preencher as condições necessárias para a entrada legal no Estado de acolhimento.” (PERRUCHOUD et al., 2009, p. 24).

Perante o exposto, Barbara de **Vidas provisórias**, por dialogar com o cenário explicitado anteriormente, opta por não demonstrar as chagas sentidas, preferindo silenciar o que sente:

Ela quer começar logo a faxina. Ela prefere não conversar. Ela percebe o sofrimento de Silvio e teme ser arrastada a regiões em si mesma com as quais não quer entrar em contato. Não pode. Sua vida está construída sobre esta separação: os tumultos internos não devem nem podem interferir com o acordar de cada dia. (SILVESTRE, 2013, p. 31)

Silvio, patrão de Barbara, também é brasileiro e reside a muito tempo em Nova Iorque. Ele é o único que consegue, depois de muita insistência, arrancar palavras de Barbara, porque ela acredita que se refletir sobre o contexto em que está jamais vai conseguir sair do estágio depressivo que vai entrar. Por conta da imigração, da dívida com agiotas deixada para a mãe e o padrasto para poder obter o visto ilegal, do abandono da identidade brasileira, ela lida com a vergonha, constrangimento e não pertencimento de forma apática. Ela sofre rejeição tanto no Brasil, como nos Estados Unidos, e isso propicia com que ela também se despoje de si mesma.

**De mim já nem se lembra** exemplifica o ser dividido entre a terra natal e a cidade atual:

A viagem de volta é sempre ruim, porque os anos se passam e vejo que é cada vez mais difícil pensar em voltar a morar aí em Cataguases. [...] a sensação que fica é de que nunca mais vou voltar. Isso é muito triste, porque aqui não é meu lugar. Mas também sinto que aí também já não é o meu lugar. Ou seja, não sou de lugar nenhum. E isso dói dentro da gente. (RUFFATO, 2008, p. 72)

De acordo com os excertos, as personagens se encaixam numa espécie de “entrelugar”. Apesar da complexidade do termo explicado por Edward Said (2003), a abordagem que nos interessa aqui é com relação às situações emotivas que as personagens

passam: entre o riso e o choro, entre o falar e o não falar, ser invisível ou não ser, por conta do rompimento do pertencimento do lugar antigo e do não acolhimento pelo lugar novo:

A fratura sofrida pelo indivíduo em seu interior quebrou provisoriamente o núcleo da identidade pessoal e deslocou o sentimento de pertencer a espécie; além disso, o mecanismo que garante a identidade de si mesmo em seu relacionamento com o mundo está danificado ou, às vezes, destruído. (SAID, 2003, p. 80)

O deslocamento sofrido é a válvula do silêncio, em que o sujeito figurado se confronta com a aflição, propiciando a crise das narrativas de trânsito. As personagens das tramas analisadas partilham dessa quebra de expectativa e da rejeição, das dificuldades traçadas e incontornáveis.

## 2.6 QUESTÃO DE IDIOMA

O entendimento das subjetividades nas representações em questão se relacionam intimamente com o quesito da língua. A obra de Ruffato mostra a possibilidade de ligação entre José Célio e o chefe estrangeiro, apesar do idioma não proporcionar o vínculo:

O seu Volfe, [...], me viu de cabeça baixa lá e veio falar comigo e me deu uns conselhos, ele falou que ele também sente isso, de estar num lugar distante de onde ele nasceu, que nem fala a mesma língua – ele fala esquisito para caramba, mas agora eu já acostumei, no começo não entendia quase nada. Foi bom conversar com ele. (RUFFATO, 2008, p. 72-73)

O “seu Volfe” compartilha de sentimentos muito similares vivenciados pelo protagonista. Ainda que não fale bem o português, demonstra empatia com o contexto do funcionário. Nesse sentido, observamos que as emoções transcendem a barreira estabelecida e a captação se constrói. Na narrativa **Vidas provisórias**, Paulo se relaciona com uma sueca chamada Anna e consegue restabelecer a vontade de viver, casando e tendo filhos futuramente com ela. Os laços são assentados mesmo não compreendendo a fala de Anna:

Anna dizia palavras que o rapaz moreno não entendia. Ele nunca ouvira palavras de amor em sueco. Imaginava que fosse sueco. Imaginava que fossem palavras de amor. Gostaria que fossem palavras de amor. Queria que fossem palavras de amor. Queria que ela percebesse que aquele momento mitigava inúmeras dores, mas não sabia como dizê-lo. (SILVESTRE, 2013, p. 10)

A expressão verbal não se torna a principal ferramenta da comunicação, ficando secundária diante da vontade de realizar a união com o outro. O não entendimento, nesse contexto, é quebrado pela potência do silêncio, a qual é gerada pelas emoções que sobrecedem a ação da fala. Isto posto, o silêncio tanto pode ser potência como

impotência, dado que “o que podemos ter de clareza não está no início da linguagem, como utilidade de ouro, e sim no final de seu esforço.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47), melhor dizendo, a comunicação para ser desempenhada conjuga vários elementos para fazer-se entendível, superando o dito em prol das estruturas afetivas que querem se estabelecer.

## 2.7 MEDO EM DEMASIA

Longe da lógica militante-militar das obras contemporâneas que tratam a ditadura militar brasileira, **De mim já nem se lembra** expõe o tema tangencialmente, mostrando a ignorância da população da época para o que realmente estava acontecendo. O silêncio como refúgio contra o temor de falar das injustiças e dos desaparecimentos atingiam as pessoas e as violentavam: “A impotência das palavras constitui a medida de um silêncio que se impõe como única forma de resposta possível à violência sofrida. O fardo pessoal força os limites da linguagem.” (LE BRETON, 1991, p. 80, tradução nossa)<sup>15</sup>.

As tramas problematizadas transportam essas questões para um eixo mais abrangente, apresentando as demais parcelas da sociedade que foram afetadas pela ditadura, como a classe trabalhadora de baixa renda, como o operariado. A personagem central de Ruffato rompe a apatia de forma gradual, se revoltando, primeiramente, pelo abandono da zona rural da sua região, relatando a pobreza evidente, e evolui, posteriormente, para o descontentamento com a própria situação trabalhista, participando da luta do sindicato dos trabalhadores da empresa em São Paulo.

Neste meio tempo, acontece um episódio de desaparecimento de um homem que dormia na mesma pensão que José Célio. Em uma carta do dia 22 de junho de 1974 relata para a mãe o que aconteceu com Norivaldo: “porque ele apareceu na pensão todo machucado, eu não vi não, me contaram, pegou a bolsa dele e sumiu. Ninguém mais ouviu falar dele. A gente tem que tomar cuidado com o que fala por aqui. Eu tomo.” (RUFFATO, 2008, p. 66). O pavor sentido pelo narrador personagem pode ser entendido como um regime psicológico modelado pelos setores do poder a fim de paralisar a população, como delinea Rafael Trindade (2015) no texto **Afetos (bio)Políticos – Medo**:

*O medo nos impede a ação, nos joga contra o que não queremos, nos cala quando vamos falar, nos afasta daquilo que, há um minuto atrás, achávamos que podíamos. Se a **esperança** une, o medo desagrega, se os gritos de ordem inspiram, as balas de borracha aterrorizam. Nos percebemos culpados de crimes que não cometemos, **delinquentes**, e temos a nítida sensação de estar*

---

<sup>15</sup> La impotencia de las palabras constituye la medida de un silencio que se impone como única forma de respuesta posible a la violencia sufrida. El agobio personal fuerza los límites del lenguaje.



fazendo algo errado, mas será que estamos? Isso é um modelo de funcionamento da sociedade, mobilizar continuamente o medo e a culpa. (TRINDADE, 2015, p. 3, grifos do autor)

A desagregação operada pelo medo como estratégia utilizada pela ditadura procura desencorajar revoltas, pois por qualquer motivo pessoas podiam ser apontadas como terroristas. As precauções que deviam ser tomadas na época para não sofrer abusos dos policiais ou tortura e desaparecimento já haviam chegado no meio imediato de José Célio. Na carta do dia 18 de agosto de 1974 complementa a história para a mãe: “Lembra daquele rapaz, o Norivaldo, que falei para a senhora? Pois ele não apareceu nunca mais. [...] O Fabinho, que é uma pessoa bem informada, falou que o problema é a ditadura, que eles prendem e desaparecem com a pessoa.” (RUFFATO, 2008, p. 67).

A obra apresenta uma medida comum adotada pelo governo ditatorial: o extravio de cartas para fins de espionagem e controle social. Isso é marcado tanto por José Célio como por Luizinho, o irmão, que organiza os escritos, deixando claro que está faltando uma correspondência referente à visita da família de Nena, ex-noiva do irmão, para Cataguases. Em outra ocasião, ele se tranquiliza por não ter escrito nada arriscado: “Escrevi sim uma carta logo que cheguei aqui das festas de fim de ano, só se extraviou ou, o que é pior, foi confiscada, porque agora eles abrem cartas particulares e baixam o cacete em trabalhador. Ainda bem que não tinha nada comprometedor na carta.” (RUFFATO, 2008, p. 91). A preocupação já faz parte de José Célio, uma vez que abandona a condição de conformismo e sofre a transição para sujeito politizado, causando-lhe mais receio sobre o que diz à progenitora.

### 2.7.1 Exílio Interior

A rejeição externa da cidade grande, que não aceita Barbara, se torna interna, articulando o exílio interior da personagem: “A palavra do homem condenado ao exílio interior dentro de sua cidade se transforma em uma variante degradada do silêncio.” (LE BRETON, 2006, p. 68-69, tradução nossa)<sup>16</sup>, ou seja, o contexto denota uma mutilação particular manifestada pelo silêncio em demasia. Essa é a realidade de Barbara:

Não hoje. Não quer sentir pena de si mesma nem pensar que cometeu um erro, [...] Tem medo da polícia, tem medo que peçam seus documentos, tem medo que perguntem detalhes sobre seus documentos, tem medo do guarda na entrada da estação do metrô, sente medo a cada carro de patrulha que cruza por

---

<sup>16</sup> La palabra del hombre condenado al exilio interior en el seno de su ciudad se transforma en una variante envilecida del silencio.

ela. Esta cidade é fria demais, aqui venta demais, aqui chove demais, aqui neva demais, aqui faz calor demais. (SILVESTRE, 2013, p. 79)

A protagonista sofre por estar em Nova Iorque, vivendo na ilegalidade, e isso pesa no campo psicológico. Ela não consegue se comunicar, tanto pelo impedimento do idioma, como pela pressão interna de ser descoberta: “frente ao medo e a angústia, os sujeitos integrantes de um mundo duro e retificado precisam abafar/ renegar a linguagem.” (HOLANDA, 1992, p. 28). Dessa forma, os relacionamentos que a personagem poderia ter acabam sendo dificultados por sua condição interna e o local em que vive se torna um fardo constante, como um espelho do desconforto, do medo e do silêncio que cultiva dentro de si.

A omissão da fala derivada do horror que sente de ser reconhecida como ilegal afasta qualquer oportunidade de amizade, e a faz parecer insensível perante os outros, dado que para se proteger ergue uma fortaleza em torno de si:

O que existe de tão horrível no seu passado que faz você acreditar que pode ignorar a gente dessa forma? O que você fez? Ou o que fizeram com você? Por que você não liga se uma puta brasileira desaparece sem dar notícias? Por que você acha que não tem nada a ver com o sumiço de Suzana? [...] Vai ficar entrando e saindo das casas como se fosse um fantasma? Como se fosse a mulher invisível? (SILVESTRE, 2013, p. 208-209)

O isolamento é fruto de a fala revelar o que se esconde. Para poder se proteger, Barbara utiliza o insílio: “Assim como no exílio, o insílio tem regras rígidas a serem observadas. E para aqueles que estavam clandestinos ou eram ex-prisioneiros, quanto menos falassem sobre o passado, menor seria a discriminação ou até mesmo o risco de nova prisão ou de desaparecer na calada da noite.” (SOUSA, 2006, p.79). Visto isso, pelo estranhamento que a protagonista vê em si e sente nos outros, acaba por estabelecer uma defesa por ser estrangeira, tratada somente para servir, se revestindo de neutralidade, por proteção: “As peruas mal se dirigem a ela. É invisível, como são as empregadas delas no Brasil.” (SILVESTRE, 2013, p. 114). Esse apagamento que os seres imigrados sofrem é sentido por ela de forma literal, dado que colabora com essa invisibilidade na forma de se vestir e portar por não querer ser notada por ninguém pela insegurança que sente de ser pega a qualquer momento: “A imigração é um medo constante. Um outro talvez seja pior, pelo formato sempre mutante.” (SILVESTRE, 2013, p. 162).

O não querer falar dialoga também com o medo de não ser escutada, e que, se a abertura fosse feita, ela seria rejeitada e a dor diminuída perante a dor dos outros. Em **O profeta**, conto de Samuel Rawet (1956), o personagem central é um judeu que vai à procura dos familiares no Brasil, após ter sobrevivido ao holocausto. Por conta das

vestimentas, da língua e dos costumes, que são diferentes dos familiares e demais pessoas da região, sofre o estranhamento e, com o tempo, o isolamento. Ele tenta dividir a experiência dolorosa do que viveu nos campos de concentração alemães com os familiares, mas ninguém está disposto a ouvi-lo e nem compartilhar da dor, deixando-o fadado a sobrevivência muda: “Sonha com a volta para casa, com a felicidade intensa de contar aos próximos o horror já passado e, de repente, percebe com desespero que ninguém o escuta, que os ouvintes se levantam e vão embora, indiferentes.” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). A indiferença é um afeto que impele ao silêncio. O não se importar vem nessa mesma direção, assim como a falta de empatia. Consequentemente, ergue-se uma massa anônima ignorada debaixo do tapete dos constructos do Estado-nação, como uma espécie de punição pela mobilidade.

## 2.8 DESILUSÃO: A PERDA COMO PROTAGONISTA

Na obra de Ruffato, ao sabermos a idade com que o protagonista morre, nos revela a faixa etária com que ele chega a São Paulo: por volta da adolescência. Ele é impulsionado pela condição econômica a virar adulto e prover o sustento financeiro, se tornando o símbolo da ascensão e, ao mesmo tempo, de declínio, pela morte prematura. A desilusão entra em cena por conta da destruição do símbolo de elevação familiar: José Célio. De acordo com Cecília Macón (2021): “A desilusão é o resultado da queda de uma narrativa de felicidade atrelada à uma ideia de progresso.” (2º CONVERSACÕES, 2021).

O sentimento de derrocada da esperança atinge subitamente a família que tinha expectativas no sucesso do integrante que fora para longe a procura da melhora de vida. O carro, personificação do avanço financeiro, foi todo destruído no acidente, mostrando a fragilidade das coisas, o que pode representar também uma fissura na imagem de progresso difundida na ditadura brasileira: “O acidente pode ser lido como uma metáfora do atropelamento destes espaços mnemônicos e afetivos pela modernização impiedosa imposta pelo regime militar.” (MAIA; LEHNEN, 2018, p. 20). José Célio ainda morre na estrada, nem em Cataguases nem em São Paulo, o que figura o “entrelugar” sentido por ele tanto em vida como na morte. O temor de nunca mais rever a família se concretiza.

Com a necessidade de sanar o silêncio da falta de respostas ao irmão, por conta do fim abrupto, e simbolizando um jogo entre o real e o verossímil, na edição publicada em 2016 pela Companhia das Letras, Ruffato acrescenta um apêndice que fornece informações adicionais por uma carta de Luiz para o irmão morto, em que conta o tempo que faz de sua morte – 30 anos – a visita da família de Nena a casa deles e sobre um

retrato tirado na última vez que José Célio esteve em Cataguases. A foto mencionada compartilha um efeito similar com os escritos do irmão mais velho: a suspensão do tempo e a não completude: “Na fotografia em que estamos juntos, entretanto, o tempo está presente [...]. Envelheci, envelhecemos todos... Menos você, que permaneceu com 26 anos, ardendo inexoravelmente em minhas lembranças.” (RUFFATO, 2016, p. 136). Em **Una colección afectiva de la ausencia**, a autora Jordana Blejmar (2015) fala a respeito do que evocam as fotografias. A pesquisadora as interpreta como um cordão umbilical entre o passado e o presente, visto que recupera algo da materialidade perdida: “A sobrevivência dos objetos é uma pequena, mas significativa vitória sobre seu desaparecimento, pois eles oferecem (embora ao mesmo tempo não cumpram) uma promessa de reencontro geracional.” (MACÓN; SOLANA, 2015, p. 285, tradução nossa)<sup>17</sup>. O retrato se comporta também como uma ligação entre eles, apesar do tempo interrompido, como uma representação da união que fora cessada cedo demais.

Por conseguinte, o exercício realizado pelo irmão em unir as cartas e eternizar essa troca e as lembranças de José Célio, dá sentido para a falta e para a ausência, resignificando a dor em algo produtivo. O silêncio, que seria algo negativo, se faz como positivo, em razão de que a partir dele vem a potência do preenchimento para fornecer sentido e completude àqueles que sofrem as chagas do vazio.

## 2.9 ARTE DOS AFETOS

Ao abraçar a condição de estrangeira e por não ter raízes no Brasil, Barbara galgou o terreno da descoberta e isso a atraiu para o exercício da outridade, abandonando a condição de exílio interior. A poesia exerce um papel crucial para a libertação da personagem. Ao ler **One art**, de Elizabeth Bishop, ela compreende a vida que levou todos esses anos:

O que a atrai e espanta é descobrir que alguém, algum dia, alguém a quem nunca viu e que nunca a viu tampouco, alguém que viveu em outra época, em situação diversa da sua, seja capaz de expressar tão claramente o que, para ela, Barbara, sempre foi tão vago, tão difuso, tão incomensurável. [...]. Perder não é o problema. Porque tudo na vida é feito para ser perdido (assim diz a poeta que viveu lá, ecoando a voz da faxineira que vive aqui). (SILVESTRE, 2013, p. 232)

A potência do silêncio, pelo exercício interno da protagonista ao confrontar sua realidade a partir da literatura, no fim, a liberta, que entende que a vida é a arte de perder

---

<sup>17</sup> La sobrevida de los objetos es una pequeña pero significativa victoria frente a la desaparición, pues ofrecen (aunque al mismo tiempo incumplan) una promesa de reunión generacional.

e que isso faz parte da existência dela e de milhares de pessoas que passaram por aquela situação. O entendimento da amargura que sentia dá significado de vivência naquele país. De acordo com Natalia Taccetta (2015) em **Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo**, ela considera os afetos provocados pela arte um complexo lugar que se instala potencialidades políticas, em outras palavras, o afeto intermedia a identidade do desejo, aflorando a subjetividade como resultado dessas trocas:

o mundo dos afetos é um universo de forças, ou seja, o mundo visto sem "os óculos da subjetividade". A função da arte é conectar o registro intensivo do sujeito com o mundo, abrindo a possibilidade não humana de fazer parte dessa força afetiva. A arte pode representar, mas também pode ser uma fissura na representação e constituir uma ponte para a esfera dos afetos. (MACÓN; SOLANA, 2015, p. 309, tradução nossa)<sup>18</sup>

A literatura pode subverter categorias estabelecidas, suscitando outras formas de ver o mundo e de entender a si mesmo. A representação lida por Barbara dos sujeitos em trânsito chega de forma libertadora e desata os nós internos da personagem. Ao fim da reflexão, ela acha o ponto de chegada, quando conhece o filho de Paulo, e finalmente se permite amar e ser amada.

Assim também acontece com Paulo, que ao ler os versos de **The Road not taken**, de Robert Frost, percebe que o eu-lírico não pode percorrer os dois caminhos que se apresentam a ele, denotando uma privação:

Duas estradas bifurcavam à frente do poeta, de quem nunca ouvira falar, cada uma indo em direção diferente. [...] Sentia que Robert Frost falava do que ele, Paulo, conhecia. Dos caminhos que outros não tomaram mas que ele, Paulo, sim. E que ao tomar uma delas, a estrada evitada, não tinha volta. Era um ganho e uma perda. (SILVESTRE, 2013, p. 70)

Dentro dessa perda inevitável, ele compreende as escolhas tomadas e sua personalidade. O caminho trilhado pela personagem tinha algo negativo e positivo, duas faces da moeda do deslocamento. A manifestação artística, nesse sentido, tem o papel de “restituir à política uma potência intensiva de insurreição contra o estado de coisas. A arte é ‘o grande reflexo do evento como tal.’” (MACÓN; SOLANA, 2015, p. 311, tradução nossa)<sup>19</sup>. Nessa direção, a obra interliga Paulo e Barbara pela arte e os faz entender o

---

<sup>18</sup> el mundo de los afectos es un universo de fuerzas, es decir, el mundo visto sin “los espectáculos de la subjetividad”. La función del arte es conectar el registro intensivo del sujeto con el mundo, abriendo a la posibilidad no-humana de ser parte de esa fuerza afectiva. El arte puede representar, pero también puede ser una fisura en la representación y constituir un puente a la esfera de los afectos.

<sup>19</sup> restituye a la política una potencia intensiva de una sublevación contra el estado de cosas. El arte es “la gran reflexión del acontecimiento en tanto tal”.

exílio, conectando-os novamente à esfera social e ao mundo. No próximo tópico, veremos como se deu o transcurso de libertação de ambos e como se fecha a narrativa de maneira positiva.

## 2.10 SERES FLUTUANTES: ESPERANÇA

Como vimos anteriormente, o silêncio se faz presente em contextos de mobilidade, envolvendo situações como exílio interior, pelo isolamento interno do sujeito, ou no exílio físico, por conta da não familiaridade com a língua daquele local e/ou exclusão dos nativos: “Seja qual for a razão, ela acaba sempre se sentindo humilhada e com vontade de chorar. E não quer. Não pode. Se chorar, toda a proteção que ergue à sua volta, todas as horas do dia, pode desmoronar. O que seria dela sem o alheamento à própria dor?” (SILVESTRE, 2013, p. 45). O exílio, de acordo com David Le Breton (2006), traz consequências como o isolamento externo e interno advindo do silenciamento:

O exílio é outra forma de invalidar a palavra, reduzindo-a ao silêncio mediante seu estranhamento. [...] Desde o início, sua palavra é aniquilada ao privá-la de alguém que a ouça e a responda: não suscita reciprocidade alguma por mais intensa que seja sua ligação. A vítima permanece em silêncio devido ao descrédito que envolve seus feitos e gestos. (LE BRETON, 2006, p. 68, tradução nossa)<sup>20</sup>

A invalidação da palavra concatena com a potência do silêncio, haja vista o fato de que, por não ter como transcrever a partir do domínio escrito aquela experiência, implica diretamente na inexorável limitação da linguagem ao se deparar com situações-limite, o que permite novas formas de expressar-se. Segundo a argumentação em torno dos sentimentos do sujeito exilado, Edward Said (2003) nos explica como este deslocamento envolve a solidão do rompimento da vida anterior por motivos de apartação social: “Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal.” (SAID, p. 49, 2003). Isto posto, em uma conversa com a personagem Bárbara, Silvio compartilha as mesmas dores da mobilidade as quais ela também sente:

A gente acha que, se ceder à tristeza, ela vai nos dominar e nós vamos acabar enlouquecendo de solidão e melancolia. Não vamos, Barbara. Eu sei, eu já

---

<sup>20</sup> El exilio es otra forma de invalidar la palabra, reduciéndola al silencio mediante su alejamiento. [...] De entrada, se aniquila su palabra al privarla de alguien que la oiga y la responda: no suscita reciprocidad alguna por intensa que sea su llamada. La víctima permanece muda por el descrédito que rodea a sus hechos y gestos.

passei por isso. Quando eu estava na mesma situação que você, sozinho nesta cidade, sem ninguém, sem dinheiro, eu saía pela noite, pegando qualquer homem que me aparecesse pela frente [...] Mas não dá pra esquecer, Barbara. A gente está sozinho, mesmo. Esta cidade é cruel. Esta cidade é foda. Eu não tinha ninguém. (SILVESTRE, 2013, p. 82)

Nesses casos, o indivíduo é impelido ao silêncio e às conexões sociais superficiais para preencher o vazio que sente na solidão dos grandes centros urbanos. Estar em trânsito fomenta, de acordo com Le Breton (2006), uma forma mais radical – o mutismo:

O mutismo, por sua parte, é uma maneira ofensiva de guardar silêncio, mostrando a recusa em entrar em um relacionamento, a inquietação de quem não consegue encontrar seu lugar nele: mutismo voluntário dos filhos dos pais emigrantes, o da pessoa autista ou o da pessoa traumatizada que rejeita a palavra por medo de reacender a memória. (LE BRETON, 2006, p. 9-10, tradução nossa)<sup>21</sup>

A personagem Barbara vive em mudez e rejeita a palavra. Ela não quer aprender inglês e nem quer estabelecer comunicação com nenhum americano por sempre ter a sensação de não pertencimento, de que a vida ali é apenas provisória, porque a qualquer hora pode ser capturada pela imigração e deportada para o Brasil: “Para que decorar nomes e números de ruas, avenidas, linhas de trens ou estações de metrô, se mais dia, menos dia, vai acabar indo embora? Esta é uma vida provisória, ela acredita.” (SILVESTRE, 2013, p. 26). Na terra natal ela não tem ninguém, devido as dívidas deixadas para a mãe para adquirir o passaporte falso. A relação entre as duas não se estabelece de forma afetuosa:

Houve um tempo, também no início, em que telefonava para a sua mãe antes de sair. Por pouco tempo que se falassem [...] era uma chance de ouvir a própria voz, trocando impressões com outra voz humana. [...] Mas as ligações para a mãe não duravam. (SILVESTRE, 2013, p. 140)

No ponto de vista de Le Breton (2006), a redução ao silêncio por falta de língua é uma forma mais radical e definitiva que pode ser imposta a uma pessoa, porque é uma forma de exclusão operada pelo mundo para pessoas imigradas, as quais as palavras são desprovidas de significados, como um “equivalente sonoro do silêncio.” (LE BRETON, 2006, p. 71, tradução nossa)<sup>22</sup>. Dessa forma, pessoas imigrantes realizam um mutismo voluntário: “permanecem silenciosos.” (LE BRETON, 2006, p. 77, tradução nossa)<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> El mutismo, por su parte, es una manera ofensiva de guardar silencio, manifiesta el rechazo a entrar en relación, el desasosiego de quien no encuentra su lugar en la misma: mutismo voluntario de los hijos de padres emigrantes, el del autista o el de la persona traumatizada que rechaza la palabra por miedo a reavivar el recuerdo.

<sup>22</sup> Equivalente sonoro del silencio.

<sup>23</sup> Permanecen silenciosos.

Esse movimento é acionado pela recusa do idioma do lugar o qual se mudou tomar a importância da língua materna, como uma rejeição inconsciente à região que não recebem hospitalidade. Como resistência à solidão, ao mutismo, e logo após a morte do amigo brasileiro Silvio, Barbara passa a andar pelas ruas, a contemplar monumentos, coisas das quais ela nunca parava para olhar:

Indiferente aos murmúrios da rua e à gritaria dos vizinhos, pensando em tudo o que ainda poderia conhecer, se ousasse enfrentar o desconforto de ser inadequada e invasora, tal como se sentia dentro dos templos dos outros, dos nativos, daqueles a quem este lugar pertencia e a quem Deus ouvia. A rua não tem dono. E para ela passou a se dirigir, todos os domingos. (SILVESTRE, 2013, p. 142-143)

As ruas, espaços estes que todos podem transitar, se torna a válvula de escape da protagonista Barbara, implementando a pertinácia contra aqueles ambientes os quais já tinham dono. Já Paulo, desde o início da narrativa encontra o amor, uma europeia com quem tem dois filhos. Depois dos descendentes, ele sente a necessidade de pertencer e abandonar a vida provisória da qual era submetido por ser foragido político: “Não quero mais viver uma vida provisória, meu filho. Minha vida provisória acabou no momento em que você nasceu, meu filho. Quero construir uma outra, sólida, permanente, [...] ainda que nesta terra de língua estranha, que eu nunca falarei direito.” (SILVESTRE, 2013, p. 138). O vínculo entre ele e a vontade de viver foram restabelecidos pela criação de laços sanguíneos, o que significou a suspensão da negatividade de viver naquela terra estrangeira, embora as questões do idioma não fossem sanadas.

Diante dos dois mundos criados pelo autor Silvestre (2013), com protagonistas distintos e histórias diversas, vimos que é possível se estabelecer ligações, tal qual observamos também com a obra artística de Casarino (2008), que nos mostra como na mobilidade e por ela podem existir sim conexões e encontros, apesar de tudo.

Os tecidos unidos ao meio sendo um só, por mais que o início habite localidades diferentes, possuem contato. Independentemente de as pontas estarem distantes elas se tocam e se fundem, como um emaranhado de experiências que se entrecruzam, que se completam e que criam em torno de si a contingência e a resistência de juntas se tornarem mais fortes, como observamos ao fim da narrativa **Vidas Provisórias**, em que Barbara consegue conceber uma junção com o filho de Paulo, que da Europa vai estudar nos Estados Unidos: “A mão dele continua cobrindo a sua. Barbara é invadida por uma sensação de prazer e alívio, como alguém que finalmente chega à estação depois de uma longa viagem.” (SILVESTRE, 2013, p. 234).



Apesar de todas as sensações nocivas que podem ser vivenciadas na mobilidade, a trama de Edney Silvestre quebra com a negatividade e utiliza o afeto como expectativa de potencializar o silêncio e o fazer significar de forma fértil, como pontes que ligam um lugar a outro ou uma pessoa a outra. Paulo, ao ver que os filhos são unidos, sente que “O afeto entre dois irmãos é uma vitória sobre seu passado com Antonio.” (SILVESTRE, 2013, p. 200), melhor dizendo, essa harmonia demonstra uma reescrita do passado no presente, uma perseverança ao contrário da desunião. O afeto, assim sendo, se torna a chave de resistência na mobilidade.



*Pontes.* Claudia Casarino, iluminando la ausencia, 2008.

Ambos, Paulo e Barbara, se libertam das tristezas do desenraizamento pelo amor, expondo a importância da empatia nesses casos de seres flutuantes. Os elos surgem como uma oportunidade de diminuir a aflição vivenciada. O porto seguro aqui se torna o que eles constroem de novo para a vida, e a obra, dessa maneira, consegue subverter o fatalismo da tristeza do exilado, transformando em hipótese. Nessa direção, o protagonista em **De mim já nem se lembra**, apesar do fim catastrófico, oportunizou uma esfera produtiva do fim, já que o irmão, por conta da dor, engendrou a perpetuação da memória eternizando as cartas em um livro, último vestígio de José Célio, surgindo, assim, algo frutífero perante a perda.

A seguir, veremos no terceiro capítulo “Diante do Inenarrável” a análise das obras **Volto semana que vem**, de Maria Pilla (2015) e **O indizível sentido do amor** de

Rosângela Vieira Rocha (2017), que discorrem acerca das situações-limite que interpelam as vítimas da ditadura. A potência do silêncio entra em debate visando reflexões acerca do testemunho no limiar da possibilidade da fala e da impossibilidade da palavra.

## CAPÍTULO III - DIANTE DO INENARRÁVEL

É tão vasto o silêncio da noite na montanha. É tão despovoado. Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo. Ou inventar um programa, frágil ponto que mal nos liga ao subitamente improvável dia de amanhã. Silêncio tão grande que o desespero tem pudor.

(LISPECTOR, 2007, p. 1)

A questão delineada neste seguimento centra-se na inviabilização da capacidade de elaborar cenas vividas, sendo essas em sua maioria repletas de violência. Observamos um dispositivo anulador das forças internas, que impede de organizar ou mesmo de compreender o experienciado. As obras debatidas aqui são **O indizível sentido do amor**, de Rosângela Vieira Rocha (2017) e **Volto semana que vem**, de Maria Pilla (2015). Tais narrativas pós-traumáticas, abordam a incapacidade da tradução do horror da ditadura militar brasileira por palavras, a qual oportuniza os modos da potência do silêncio se perfazerem nas estruturas ficcionais em forma de resistência à intraduzibilidade da dor.

### 3.1 FRESTAS DO POSSÍVEL

Temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda por a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam.

(MERLEAU-PONTY, 1991, p. 27)

Como temos exposto até agora, as possibilidades frente ao silêncio abrem uma gama interpretativa que nos permite significar o que se cala e se esconde nas frestas do possível. O silêncio advindo do medo ou o medo do silêncio causam um efeito opressor dentro das cenas narrativas. Na frase “Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo” (LISPECTOR, 2007, p. 1) compreendemos que estar em torno dos não ditos propicia um ensimesmamento, o que muitas vezes provoca o penar do ser afetado, pelo confronto com as camadas internas.

Ao mesmo tempo, segundo Merleau-Ponty (1991), temos a probabilidade de considerar as expressões que ficam suspensas antes de serem proferidas, captando na sutileza dessa supressão o falar dos elementos ocultos que a rodeiam. Nesse caso, os não ditos operam uma condução – ele costura as palavras – seleciona o que estas podem ou

não dizer e põe a nu os fios que amarram o discurso final. Analisaremos, nesta parte, o fundo de silêncio, ou seja, o indizível – aquilo que se quer encoberto. Esse é um dos pontos de convergência entre as obras deste capítulo.

**O indizível sentido do amor**, de Rosângela Vieira Rocha (2017), parte de uma perspectiva individual de luto para abordar a dor, o silêncio e a violência regidos pelos mecanismos íntimos e coletivos atingidos pela ditadura militar no Brasil. Depois do falecimento do marido, a narradora realiza uma jornada de descoberta sobre o passado, evidenciando a trajetória de preso político, o que para ela propicia respostas para os segredos que ele mantinha.

Na trama, diante dos momentos em vida da personagem José, marido da protagonista, constata-se o silêncio como consequência da tortura física e psicológica que continua como herança, e, nesse sentido, o esclarecimento do decurso ganha força na ausência e a partir dela, pois destaca-se os artificios da potência do silêncio presentes na investigação, o que viabiliza o entendimento das coisas que nunca foram ditas: “Com pedacinhos de frases e palavras soltas ouvidas durante quase quarenta anos, tento reunir elementos para a (re)construção de um rosto, a pintura de um quadro ou a apreensão – ainda que mínima – da essência de um ser.” (ROCHA, 2017, p. 78). Essa (re)construção visa a compreensão do estado de luto em si e dos implícitos da linguagem do cônjuge, que fora lesado profundamente pelo regime ditatorial.

A obra **Volto semana que vem**, de Maria Pilla (2015), tem como narradora uma ex-presa política que evoca, pelas lembranças fora de ordem cronológica, uma imersão pelos recortes que marcaram a vida, atando as experiências individuais, familiares, políticas e coletivas:

Na verdade o avô não era polonês, mas ucraniano, e mesmo sendo cristão-novo precisara atravessar o oceano para escapar dos pogroms do império russo. Na família não se falava muito nas origens do avô. Durante muito tempo nos conformamos com uma versão trivial da gênese familiar, sem lugar para tsares, menos ainda para pogroms. Mas o quadro pendurado na parede parecia contar outra história. (PILLA, 2015, p. 10)

As memórias se iniciam com uma descrição de um quadro do avô, espelhando o passado de imigração na origem da família para continuar com os demais enquadramentos/capítulos/ do relato. Já de início, ela aponta o silêncio que paira na família sobre as origens do patriarca, o que provavelmente indica uma historicidade de sofrimento na mobilidade, marcada pela fuga. Os instantes da narradora também se perfazem na seleção de fotos realizada por ela no início do livro, em que mostra o

congelamento dos momentos da vida, aquelas realidades que podem ser apreciadas, mesmo que por átomos, naqueles frames.

As exposições entorno dos acontecimentos carcerários, do exílio, da existência marcada por desumanidades, são capturadas de forma sutil e silenciosa pela protagonista, sempre dando ênfase à resistência da comunidade. Ao explicitar o contexto de **Volto semana que vem**, a professora pesquisadora Regina Dalcastagnè (2022) nos resume a trajetória militante da personagem principal e o porquê do título da obra:

Maria Pilla lutou contra a ditadura no Brasil, exilou-se na Europa, mas depois voltou para militar na Argentina, onde foi presa em 1975 e torturada. Passou dois anos encarcerada (parte dos relatos se passam, justamente, na prisão feminina argentina) e então se mudou para Paris. Só retornou ao país 22 anos depois de se despedir de seu pai dizendo que voltava “na semana que vem”. (DALCASTAGNÈ, 2022, p. 3)

A seguir, observaremos como as duas narrativas conversam entre si, acentuando a potência do silêncio nas estruturas de formação dos escritos, os quais envolvem o trauma, a tortura e a dor na elaboração simbólica das ocorrências violentas, que fazem parte da ditadura militar brasileira. O indizível se mostra aqui como possibilidade para o entendimento discursivo do pesar, visto a falha da palavra para a descrição desses episódios degradantes.

### 3.2 RASTROS DE SILÊNCIO

O senhor sabe o que o silêncio é?  
É a gente mesmo, demais.

(ROSA, 2019, p. 39)

Já no início da trama de **O indizível sentido do amor** a narradora deixa claro o desejo de reconstituir a memória do marido, indo atrás dos rastros do passado, a fim de compreender o porquê do silêncio, do mistério e das respostas não ditas em vida: “Preciso encontrar uma pessoa para eu conseguir terminar essa história, escrita às avessas, de trás para frente. Ou talvez fique melhor assim: preciso encontrar uma pessoa para fechar uma ferida, diminuir esse peso [...] alcançar um fiapo de paz.” (ROCHA, 2017, p. 13). Ao lidar com os resquícios, ela procura um amigo de José em Portugal que vivenciou infortúnios com ele na prisão em Ilha Grande na ditadura militar e, ao ler arquivos da investigação do caso, percebe que nunca havia pensado no quanto ele havia sofrido enquanto era vivo, proporcionando-lhe uma grande dor:

Só consigo enxergar o horror, é como se eu tivesse assistindo às sessões de tortura, posso ver tudo de uma só vez, acontecendo ali, naquele momento e na

minha frente, tudo que esteve tão presente o tempo todo e só eu parecia não me dar conta. É impossível parar de chorar diante de algo tão brutal. (ROCHA, 2017, p. 19)

A revelação chega pela ausência, isto é, quando José estava vivo permaneceu em silêncio e a esposa não conseguia compreender tudo o que o marido havia passado, existindo somente esparsos sinais envoltos de obscuridade. A sensação de impotência diante da morte também dialoga nesse excerto, pois o óbito é o silêncio absoluto de uma pessoa que agora pincela dores em razão das percepções do outro. Frente à falta, ela enxerga o horror e vê a crueza dos fatos silenciados, como nos explana Cecilia Macón (2021):

A dor implica aproximar-se de uma perda através de uma elaboração que inclui uma dinâmica afetiva. Há aqui uma sorte de desilusão da fantasia de permanência de um ser próximo, de uma ideia, de um futuro imaginado que se considera perdido. (2º CONVERSACÕES, 2021)

A narradora tenta uma aproximação com o ser perdido e vivencia a desilusão do ato, porque, ao passo que se aproxima do passado, compreendendo-o, o presente a lembra da ilusão da busca por conta da falta do ser amado. Mas, paralelamente, o movimento de desilusão viabiliza um entendimento/conformidade para as não respostas dadas em vida, pela dureza das situações enfrentadas por ele. De acordo com Macón (2021): “A desilusão é a ruptura de uma ilusão, ilusão no sentido de esperança e ilusão também no sentido de miragem. Uma ilusão que traz uma atenção paradoxal entre a surpresa, a resignação e a tristeza.” (2º CONVERSACÕES, 2021). O paradoxo aqui se instala pelo choque, ao perceber que as questões internas as quais ele teve que encarar em vida foram pesadas, contrastando-se com o alívio, ao ver que as explicações não eram fornecidas por conta do desalento faceado. Portanto, o silêncio foi o resultado que só teve significado depois do perecimento.

A condição da personagem José flerta diretamente com a impossibilidade de a linguagem perfazer um sentido eficaz para o que foi sentido por ele nos momentos de pesar. Tudo o que se omitiu permaneceu com ele:

meu marido sempre foi muito reservado, falou-me apenas, de maneira vaga e descontínua, sobre choques elétricos nos órgãos genitais, provável causa de sua esterilidade, como descobrimos muitos anos depois. Por medo de feri-lo e temendo invadir sua privacidade, nunca insisti. (ROCHA, 2017, p. 23)

A negação e não abertura se relacionam intimamente com um conceito de Walter Benjamin explicitado por Jeanne Marie Gagnebin (2006): “Os sobreviventes que voltaram das trincheiras, observa Benjamin, voltaram mudos. Por quê? Porque aquilo que

vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras.” (GAGNEBIN, 2006, p. 51). Em conformidade com esse posicionamento, vemos também na obra de Svetlana Aleksievitch (2016) chamada **A guerra não tem rosto de mulher**, a problemática da limitação e negação da linguagem, a qual se torna insuficiente para dar conta da história traumática das mulheres russas que voltaram da segunda guerra mundial, sendo o silêncio requisitado para evitar as lembranças de horror, propiciando um refúgio para as soldadas que retornaram dos fronts: “Não posso... Não quero lembrar. Passei três anos na guerra... E, nesses três anos, não me senti mulher. Meu organismo perdeu a vida.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 16). Na presença desses fatos, não só o momento da dor conta, mas sim todas as consequências que permanecem no ser, como no caso da personagem José, diante da esterilidade ocasionada pelos choques elétricos. É como se o ato da tortura proporcionasse uma constância da desumanidade, impossibilitando-o de deixar filhos, e, ao enfrentar a frustração, se fecha para si e para o outro: “O fato é que havia algo oculto e ao mesmo tempo muito claro, que eu quase pegava com as mãos, concretamente, mas que no instante final desaparecia, esfumava-se.” (ROCHA, 2017, p. 129). O silêncio quase palpável de José sempre foi um ponto notável, mas ela nunca teve coragem de tocar em determinados assuntos por medo de causar mais danos psicológicos, invasão de privacidade, ou até falta de respeito, preferindo que na presença essas questões fossem evitadas. Já na ausência, a protagonista se permite investigar e dá significado ao que não foi preenchido em vida.

### 3.2.1 Impactos afetivos

A angústia é um sentimento que implica as personagens representadas, visto que coaduna com o silêncio do trauma e das situações-limite. Segundo a poeta Ana Cristina Cesar (2013, p. 252) a “angústia é fala entupida”, ou seja, o não conseguir falar, a obstrução causada pelas memórias traumáticas, gera a incapacidade de colocar para fora o que incomoda por dentro, é um pesar interno que veta a expressão do ser angustiado. Na cena a seguir, a narradora de **O indizível sentido do amor** descobre tardiamente o motivo pelo qual o marido não mencionava filhos no casamento, e, ao conversar com um especialista em reprodução, ela descobre que:

Os choques elétricos na genitália foram responsáveis pela esterilidade de José. [...] Comentei de leve com ele, mas me calei ao receber de volta apenas um olhar neutro. [...] Imagino que ele desconfiasse, ou mesmo soubesse, dos efeitos dos choques. É provável que não me tenha dito nada por medo de me fazer sofrer. (ROCHA, 2017, p. 118)

O medo de reviver o trauma através das palavras ou transformar em vocábulos o vivido, traz à tona uma retomada das lembranças, convertendo-as em uma dimensão tangível. Desse modo, o movimento entre fala e silêncio tem o poder de manifestar aquilo que se quer esconder, que está enterrado dentro de si. Porquanto, a ação de nomear dá domínio para a dor e engendra o confronto interno, ao passo que não mencionando, mantendo-se em silêncio, a mágoa das ações se torna liquefeita. O não falar se torna uma ferramenta para não enfrentar a experiência dolorosa:

Eu não sabia como ele estava mal, pois ele não dizia. Imaginava, mas não tinha certeza. A meu favor, pesa a ideia de que ele poderia ter se recusado e contado como se sentia de fato. Esses argumentos eu utilizei durante meses para não me sentir uma pessoa vil. (ROCHA, 2017, p. 160-161)

Por efeito da existência atravessada pelo trauma da ditadura, analisamos que o calar se torna uma opção para a negação do padecimento cravado na vida do ser violentado, no contexto das narrativas que expressam a dicotomia militante-militar. Em continuidade a esse pensamento, observamos que a personagem Alípio, amigo de José, explicita a narradora o que acontecia com mais frequência quando um companheiro torturado voltava a cela:

Éramos tripulantes do mesmo barco. Mas nós não comentávamos essas coisas entre nós, não. Quando alguém saía das sessões de tortura, todo quebrado, machucado, mal parando em pé, nas piores condições possíveis, entrava na cela, se deitava e ficava em silêncio. Primeiro porque não tinha força nem sequer para abrir a boca. E segundo porque nós nos respeitávamos, ninguém perguntava nada. Para quê? (ROCHA, 2017, p. 35)

Nessa passagem, a potência do silêncio como conceito interpretativo e mecanismo discursivo opera diretamente no tocante ao que não precisa ser dito e explicado. Por estar na esfera do oculto comunica da mesma forma a dor compartilhada. O indizível aqui se torna uma solução depois da tortura e um sinal de respeito para com a dor do outro. Nesse sentido, o comedimento diante do desconsolo é observado também em **Volto semana que vem**. No fragmento a seguir, em que a protagonista chega à prisão de Olmos, nos deparamos com o impacto ocasionado pela violência: “Olhávamos umas para as outras em silêncio. Vínhamos da sede da Polícia Federal de Buenos Aires, algumas com hematomas no rosto, o olhar amedrontado fixo no chão, o som ainda vivo dos gritos dos torturadores.” (PILLA, 2022, p. 107-108). Na obra, a representação do som que pairava na mente das presas eram os barulhos ensurdecedores dos abusos físicos que deixaram marcas. O silêncio neste caso é requisitado pela falta de palavras em torno das desumanidades sofridas.



A esfera silenciosa é apreciada também em uma recordação da personagem Julia na narrativa em questão, em que lembra da morte do companheiro:

Caiu, atingido no peito. Ela não chorara na ocasião. Mas agora, passando muito tempo desde aquele verão, seu corpo franzino estremecia num soluço. Era quase sempre assim. Por isso apreciávamos um silêncio tácito entre nós. [...]. Não houve velório, não houve oração nem flores. A vítima precisava sumir. Julia não enterrara seu morto, que retornava de vez em quando. (PILLA, 2022, p. 24)

A dor guardada, retraída no recôndito interno, se revela tardiamente: o choro adiado, como nos explicita Le Breton (2006, p. 193, tradução nossa): “A tristeza ou a dificuldade de comunicar sufoca a palavra, e a incapacidade de explicar o que aconteceu, de restabelecer o vínculo, multiplica a dor.”<sup>24</sup>, isto é, a comunicação se torna prejudicada e o calar é solicitado para dar voz ao luto negado, a ausência do corpo, que volta espectralmente, pairando no ar, se tornando presença, sem sossego, sem adeus: “A morte supõe o fim de uma palavra que atingiu sua plenitude no rosto de quem doravante estará ausente. Diante dessa destruição irremediável da comunicação, o momento certo em que a morte ocorre traz a aniquilação da linguagem.”<sup>25</sup> (LE BRETON, 2006, p. 193, tradução nossa). Com a comunicação defasada, impossibilitada, como vimos na obra, a presença dos que se foram se faz no “rasgo da morte”, sendo substituída pelo vazio.

Com relação ao movimento de investigação do passado, a narradora de **O indizível sentido do amor** faz toda uma retroação que se torna significativa para não deixar que o passado morra junto com José: “Quero, dolorida e desesperadamente, que ele me conte o que José nunca me disse. Preciso saber o que aconteceu durante a ditadura, como era a prisão da Ilha Grande, para onde os dois foram levados depois da passagem macabra pelo DOI-CODI e pelo DOPS.” (ROCHA, 2017, p. 22). Ao escutar de Alípio o relato angustiante, a protagonista também se torna testemunha, pois, de acordo com a reflexão de Gagnebin (2006), quem escuta os horrores auxilia no compartilhamento simbólico do sofrimento do passado:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado

---

<sup>24</sup> La tristeza o la dificultad para comunicarse asfixian la palabra, y la incapacidad para dar una explicación a lo sucedido, para volver a establecer el vínculo multiplica el dolor.

<sup>25</sup> La muerte supone el final de una palabra que alcanzaba su plenitud en el rostro de alguien que en adelante estará ausente. Ante esta irremediable destrucción de la comunicación, el momento justo en que se produce la muerte trae consigo la aniquilación del lenguaje;

pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Vemos, portanto, a importância desse retorno, dessa rememoração, do jogo entre a lembrança e a recordação do outro, apesar do indizível. A perscrutação do passado por parte da narradora de **O indizível sentido do amor** auxilia diretamente na comunicação e na tentativa de não deixar com o que o esquecimento seja algo comum no presente. Ao mesmo tempo que temos a importância do silêncio como sinal de respeito a dor, como uma forma possível de lidar com o padecimento, por outro lado, temos a fala que nos conduz a um outro entendimento, de quem encara a aflição de si ou do outro e conseguiu refletir, transmitir, facear o sofrimento.

A personagem principal torna-se, então, simbolicamente, testemunha do que o marido não quis falar a vida toda. O que era insuportável para ele toma outro significado na morte, como uma forma de obstinação ao silenciamento, preenchendo um vazio. Nesse viés, a potência do silêncio efetua uma resistência aos não ditos, visto que o silêncio de José viabiliza uma transmissão eficaz do horror, a partir da incapacidade da tradução da dor por vocábulos, como relutância à intraduzibilidade das cenas de angústia.

Em diálogo com esse posicionamento, o testemunho para Giorgio Agamben (2008) se situa dentro e fora da *langue* (possibilidade de dizer), isto é, entre o dizível e o não dizível em toda a língua: “entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.” (AGAMBEN, 2008, p. 146). Para o teórico, o sujeito se localiza entre a cisão da potência e da impotência; da expectativa e da suspensão. Nos atos testemunhais, a questão decisiva se torna o lugar vazio do ser que não sobreviveu, porque a testemunha comunica por quem não pode falar, visto que a subjetividade atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de expressão plena por termos expressos. Por fim, “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. [...] Esta indivisível intimidade é o testemunho.” (AGAMBEN, 2008, p. 147). Os argumentos trabalhados pelo pensador italiano versam sobre aquele que fala por quem não foi capaz de dar o depoimento, por perecer diante dos sistemas repressores. Em **Volto semana que vem**, a protagonista conta a história de Fabiolo, um militante de esquerda que foi morto pela polícia Argentina:

Mal teve tempo de olhar a esposa e a filha antes de ser arrastado até a caminhonete estacionada no meio-fio de motor ligado. Como sempre, agiam sem mandado, sem ordem escrita, apenas com gritos e pontapés para levar a vítima até a sanga seguinte da execução. Quando Mima chegou à delegacia

para identificar o corpo, viu os cabelos negros de Fabiolo empapados de sangue. (PILLA, 2022, p. 55)

Com relação ao trecho, analisamos que o papel de testemunha representado na obra é salientado pela atitude da narradora principal poder contar o que a personagem Fabiolo não foi capaz, mantendo-se em um vai e vem entre essa impossibilidade e possibilidade de dizer, no lugar do outro. À vista disso, por mais pesaroso que seja, a postura de materializar o indizível permite que o passado deixe uma lição para o presente, o que manifesta o quanto a potência do silêncio e a palavra são significativas na transmissão simbólica e no funcionamento da linguagem. Por isso, o revezamento da história do outro oportuniza lidar com a dinâmica traumática da experiência de vida.

### 3.3 FARDO ONÍRICO

À região do sonho, inacessível;  
À memória humana;  
Dessa região imensa resgato restos;  
Que não consigo compreender.

(BORGES, 1999, p. 93)

O entendimento tardio acerca da situação-limite a qual o marido foi exposto provoca na personagem central de **O indizível sentido do amor** um abalo psicológico. A consciência se sobrecarrega atribuindo ao inconsciente – mundo dos sonhos – a visualização da brutalidade que o acometeu: “Exausta, tento dormir um pouco e sonho com José amarrado na ‘cadeira do dragão’, nome criado pela tortura institucionalizada para denominar uma ‘técnica’”. (ROCHA, 2017, p. 18). A revelação das hostilidades sofridas por ele vem de esferas não controláveis, confrontando-a com o mal-estar. Esse enfrentamento é possível longe do estado consciente, pois pelos símbolos dos sonhos é mecanizado a resistência permitindo resgatar aquilo que é difícil digerir:

Acordo gritando e chorando alto, sentindo um horror e uma tristeza tão imensos que me encolho na cama tremendo, em posição fetal, e choro durante horas. Finalmente sei o que aconteceu com José, a revelação inunda de uma vez a minha consciência. Como a verdade não me ocorreu antes, com essa clareza tão certa? Por que esse sonho demorou tanto? (ROCHA, 2017, p. 18)

Por ação da ausência, a personagem central produz o enfrentamento daquilo que a presença não forneceu. Ela conseguiu enxergar o que havia negado, dado que em face da presença do marido ela buscava respeitá-lo, deixando as perguntas de lado para não lhe causar mais pesar em vida. Já na morte, abre-se a possibilidade de querer reconstruir o passado, reivindicando-o. Porém, essa atitude perante a perda não se relaciona a

passividade e sim a possibilidade da compreensão de se poder fazer alguma coisa diante da ausência, porque, em conformidade com o pesquisador Domenico Uhng Hur (2016):

o poder de ser afetado não tem nada de passividade, ou reatividade, senão que expressa a potência de um corpo. O indivíduo é compreendido como um grau de potência. [...] Diferente da lógica do senso comum, ser afetado não corresponde a uma fraqueza, a uma permeabilidade que despotencializa, mas o contrário: ser afetado corresponde a ser preenchido por afecções, ao seu grau de potência. Então, quanto mais um corpo pode ser afetado, mais são aumentados seus graus de afecção, sua potência de agir. (HUR, 2016, p. 218)

Nesse ínterim, percebemos como a afecção sentida propicia a resistência e quebra com a visão niilista e negativa do trauma no corpo, possibilitando a potência do silêncio surgir como uma atmosfera frutífera frente a essas noções. A potência apresentada por Uhng Hur (2016) conversa com a ideia de potência que utilizamos aqui, visto que parte do pressuposto de que o ser tem uma ligação particular com o conceito em pauta, dado que, de acordo com Agamben (2006), o homem tem o poder de agir, o qual é associado ao poder de não agir, e todo o seu conhecer um poder de não-conhecer. Ou seja, quanto mais afetado mais tem a possibilidade de reagir.

A narradora, defronte à perda e à capacidade de se colocar no lugar do outro, não é vista como uma fragilidade, uma atitude de morbidez inútil, e sim como uma forma de conseguir lidar inconscientemente e conscientemente com o luto, com a constatação da tortura e da prisão do marido e ainda sim produzir, buscando significar aquilo que a afeta, por mais pesaroso que seja, para dar sentido à vida de José.

Quando inexitem chaves para determinados incidentes que são silenciados no estado de vigília, ou seja, no consciente, o universo do subconsciente as gera. Na obra **Volto semana que vem** a protagonista deixa claro a falta de explicação da imigração do avô por parte da família:

O avô então surgia em sonho abraçado ao quadro, à porta de um casebre de troncos de árvore. Entre meu olhar e ele se postava uma fileira de homens vestidos do mesmo modo. Trajavam calças escuras bufantes e camisas claras cravejadas de botões no ombro e na costura lateral. Tinham as cabeças cobertas com os pequenos quepes dos soldados do império. Corpo de menino, fisionomia de velho, Stanislau apertava o quadro entre os braços. Era o salvo-conduto que o trouxera à América com a família. (PILLA, 2015, p. 10)

Essa cena remete à imaginação acerca do transcorrido: uma busca de respostas que não é preenchida pelos parentes, dando viabilidade aos sonhos se perfazerem como soluções. Para ela, o passado migratório do avô e a passagem pela guerra deixou marcas, tanto que no sonho ele se apresenta com o corpo novo e a fisionomia de velho, por ter experienciado vários incidentes degradantes e sofríveis ao longo da vida. O transcurso

inexplorado da família em volta desse recorte temporal pode indicar uma conduta de respeito para com a tristeza sofrida: melhor não materializar para não se tornar real.

Ainda nessa vertente, há uma cena em **Volto semana que vem** que envolve os resquícios psicológicos da tortura que aniquilam a personagem central. As pessoas que vivenciaram tais desumanidades sofreram consequências terríveis, que, infelizmente, não se encerram na ação: “Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição.” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). O não esquecimento, bem como a revisitação mental, é acompanhada do sentimento de não compreensão, por se sentir aturdido diante de tal brutalidade. Nesse viés, o trauma da crueldade operada arruína o ser, seja completamente ou parcialmente, deixando marcas conscientes e inconscientes, físicas e psicológicas, consoante o excerto a seguir:

Enfiaram um capuz na minha cabeça e me levaram. [...] O capuz. Ele anunciava alguma coisa terrível, que eu não conseguia nem imaginar, mas que tornava irrisório todo o resto, a identidade falsa, o endereço de araque, o sotaque. Aterrorizada pelo silêncio e pelo capuz, não me mexi, continuei quieta no meu canto. Trim trim trim!, insistia o telefone. Virei-me debaixo do edredom e lá estavam os olhos arregalados da gatinha – como sempre fazia –, esperando minha reação. Engano, número errado, respondeu a voz. (PILLA, 2015, p. 30-31)

A realidade se confunde com o sonho, o presente com o passado. O conforto da cama com a ambientação da tortura. O trauma vivenciado por ela volta involuntariamente pelo subconsciente como uma “*violência da memória* que ocupa-se em preservar a realidade irrefutável do acontecimento em todas as dimensões, opõe-se à *violência das denegações* que afasta para o alçapão do esquecimento e do anonimato a odiosa realidade.” (DADOUN, 1998, p. 28-29, grifos do autor). Aqui, entra em confronto as duas esferas: a violência da memória e a violência da denegação, o sofrer em lembrar, o alívio de esquecer: partes inevitáveis do processo memorialístico. Anos se passam, mas a crueldade do momento insiste em ficar. No mesmo trecho, o pesadelo continua e revela a face mais tenebrosa:

Era só um pesadelo, repetia, contente da vida. Senti uma fisgada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujo e com cheiro de urina. Debaixo dele, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda. O cheiro: inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados. (PILLA, 2015, p. 31)

A constatação de ser um pesadelo sugere um alívio momentâneo, mas logo ele cria dimensões cada vez mais obscuras, simulando a realidade para arquitetar o sombrio

com todos os requintes sensoriais aterradores possíveis, uma violência continuada, que a tira da zona protegida. Ter acesso às partes não seguras dentro dela mesma, como no caso da protagonista de **Volto semana que vem**, gera uma perturbação emocional por trazer o encontro de si para si, em que se depara com uma intimidade tão profunda que chega a ser assustadora. O rechaço para com as esferas inquietantes que causam desconforto e estranheza conferenciam com um conceito de Sigmund Freud (2010, p. 256) chamado “o inquietante” ou “estranho familiar”. Tal concepção é sobre algo que deveria permanecer oculto, mas vem à tona, e carrega nesta categoria o sinistro, o medo, o desconforto: algo que o sujeito recalçou dentro de si, no inconsciente: “o estranhamento é oriundo de algo que conhecemos.” (FREUD, 2010, p. 256). Transferindo essas reflexões psicanalíticas para a análise literária da personagem em questão, por conseguinte, entrevemos que ela reconhece as cenas de flagelação, mas estranha. Se sente angustiada diante da aparição e se inquieta pelo impacto, quando olha para o interior. Isso remete ao que Paulo Endo (2016) reflete acerca das elaborações oníricas, as quais rompem e batalham por emergir à superfície do silêncio exterior:

Ainda que o assunto tenha se tornado proibido, constrangedor e impossível de ser falado, a elaboração onírica restitui um sujeito guardado, que ainda vive profundamente o sentido das experiências de aniquilação inscritos subjetivamente. É como se os sonhos alertassem que lá longe ainda há experiências a descoberto que convocam a linguagem e o desejo de falar. (ENDO, 2016, p. 11-12)

Os sonhos, maneira esta que escapa da consciência – esfera controlável – deixa esgueirar também o comando diante do silêncio que a personagem tenta empreender perante o passado. Apesar de não falar da tortura abertamente durante a narrativa como um todo, a personagem de **Volto semana que vem** evoca nesta passagem um cenário hediondo que passou e que retorna, ou seja, por mais distante que esteja dos fatos ocorridos e em segurança, indica que o trauma a acompanhou e a acompanha na vida, em busca de um entendimento, de uma significação.

Outro paradoxo possível é o de falar pelo silêncio. Na narração das personagens existe uma camada lacunar que comunica, que escapa pelas frestas dos fios narrativos que conseguem ser transmitidos. O que nós, portanto, apreendemos é o que não é possível ser assimilado pela personagem por meio do estado consciente, mas sim pela simbologia dos sonhos que vivenciam, como uma forma de resgatar aquilo que entra em contenda no emaranhado simbólico e conflitante do universo ficcional. Nessa lógica, o empreendimento de esquecer também é potente, visto que o lugar do esquecimento

alimenta o silêncio pela fuga constante e é preenchido posteriormente por outras searas que querem materializar as reminiscências.

### 3.3.1. Perda Irreparável

Seguindo nesse propósito, ainda em sonho, a protagonista de **O indizível sentido do amor** rememora a melhor fase de José – um trabalho onírico como negociação advindo do processo de luto:

Naquela noite sonhei com ele bem jovem, de cabelo comprido e de bigode, rindo, e me pareceu tão real que resolvi procurá-lo fora de casa, às três horas da madrugada. [...] O fato de ter consciência que não iria encontrá-lo lá não tinha muita importância. Eu o queria de qualquer maneira, desejava um resqúcio de sua presença, uma mínima prova de sua existência. (ROCHA, 2017, p. 165).

A realidade do enlutado envolve facetas que implicam de maneira positiva e negativa: o ser subsiste em constante regime de reconciliação para simbolizar o vivido, entre silêncio e palavra. Ele faz do transcurso uma veracidade dualística entre o que está e o que não está, a presença e a ausência, a lembrança e o esquecimento. Por essa ótica, os artifícios da potência do silêncio se perfazem nos sonhos e se tornam uma camada de transação interna para suprir a falta, se revertendo em perspectiva. Mas, o sentimento de vazio, que na maioria das vezes é o mais recorrente, afetos como raiva, angústia e culpa intrínseca de ter ficado enquanto o outro foi, fazem parte da constatação da perda:

A razão da grande culpa, que me atormentou durante meses e que às vezes ainda aparece, sorrateira, me espezinhando, é o fato de estar viva. Como se isso tivesse o poder de anular tudo que eu possa ter feito por ele e me tornasse sua eterna devedora por ter sobrevivido, por continuar respirando. [...] O sobrevivente se pergunta sempre; por que ele e não eu? Por que motivo eu fiquei e ele partiu? (ROCHA, 2017, p. 161)

As ponderações em volta do porquê “ele” e não “eu” se tornam emblemáticas em **O indivisível sentido do amor**, visto que a narradora transforma o espaço do silêncio da personagem José em uma missão de restaurar as vivências, criando um significado. Essa resposta abre campo para os dispositivos da potência do silêncio se produzirem diante do luto, como nos explica Christiane Nascimento Ferreira (2014):

Colocado sob a perspectiva da potência em Deleuze, a despeito de uma possível leitura paradoxal – afinal, pensamos o luto como momento de introspecção e de contração – é no exercício de sua tristeza, na sua força de expansão que ocorre a adição: o momento triste somado à dor assumida e endossada pelas letras do enlutado resultam numa paixão alegre. (FERREIRA, 2014, p. 108)

Frente às histórias degradantes de intensa tristeza e pesar, reunimos forças contrárias a esses desconsoles como forma de conseguir uma superação, retomando as lembranças e os momentos significativos para prover sentido para a ausência. Sob essa mesma ótica, o texto **Escrever o luto** de Eurídice Figueiredo (2020) fala a respeito do sentimento das personagens estudadas aqui, destacando o microcosmo do luto que possibilita a interpretação: “Nenhum luto é igual a outro, cada um tem uma tonalidade nos diferentes momentos vividos. [...] Não é que o luto passe, é uma ferida sempre aberta, às vezes mais dolorosa, às vezes mais apagada, mas ela está lá. O luto é nosso pão cotidiano.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 3). O dia a dia frente ao luto não o torna palatável, mas tolerável, uma vez que as lembranças se tornam a constatação da presença/ausência do falecido:

Como não se trata de uma doença, cuja cura é gradativa, não existem medicamentos para o luto. Caracteriza-se, entre outros sintomas, pela ida e vinda de algo semelhante a uma lava vulcânica, uma emoção horrível que é também uma sensação física, pois dói e aperta o peito, e o enlutado pensa que vai morrer. (ROCHA, 2017, p. 158).

Perante os sintomas físicos e psicológicos do vazio, uma das formas mais eficazes de conceber um entendimento acerca do luto é considerá-lo envolto em silêncio, tanto o silêncio absoluto da pessoa que se foi, quanto a limitação de transpor simbolicamente o que realmente se sente: “Tenho dúvidas se a linguagem tem capacidade de dar conta da morte. Há coisas que não podem ser ditas, não são verbalizáveis, situam-se sempre além das palavras, [...] Simplesmente pairam, estão aí e não é possível vê-las, pois fogem a qualquer tentativa.” (ROCHA, 2017, p. 189). A problemática referida constitui o perfazer-se dos recursos da potência do silêncio nos âmbitos interpretativos dessa aflição, justamente pelos termos expressos falharem no tocante à representação da dor intensa. O indivíduo, nessa querela, se depara no mundo com a lacuna deixada pelo outro:

O luto é, real e simbolicamente, um percurso de silêncio, uma dolorosa reminiscência com os desaparecidos, que lentamente se apagam e voltam a situar o indivíduo no mundo das relações habituais da vida atual, embora muitas vezes persistam a tristeza e a sensação de ser órfão. É um percurso que vai do trágico acontecimento em que a palavra se ausenta ao reconhecimento progressivo do murmúrio amigo e solidário da palavra dos outros, que é como o fio condutor da existência. O processo pessoal do luto consiste, de alguma forma, em tornar o silêncio dos desaparecidos ser menos ensurdecedor. (LE BRETON, 2006, p. 202, tradução nossa)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> El duelo es, real y simbolicamente, una travesía del silencio, un doloroso recogimiento con el desaparecido, que se va difuminando lentamente, y vuelve a situar al individuo en el mundo de las relaciones habituales de la vida corriente, aunque muchas veces pervivan la tristeza y la sensación de orfandad. Es un trayecto que va del suceso tragico en que la palabra está ausente al progresivo



Neste caso, a morte supõe o ensimesmamento do sujeito frente ao pesar, não restando alternativa a não ser encarar solitariamente e silenciosamente o vazio deixado por quem se foi. Os termos ditos já não são suficientes nem para o consolo executado por outra pessoa, nem para o entendimento do próprio ser dentro do processo da perda. Mas, simultaneamente, a voz pode sim realizar uma ponte de compreensão acerca do acontecimento trágico, com o passar do trauma imediato.

A fala, visto isso, motiva uma centelha de tranquilidade diante da morte e favorece a introspecção da personagem em questão que, paralelamente, assegura a palavra do próximo para se tornar uma ponte com o mundo exterior. A introversão para com a própria dor fomenta também o resquício do outro que partiu dentro de si: o outro não se foi totalmente, permanece relevante, e barganha dentro dessas técnicas interpretativas da perda uma essência face a face à ausência.

Nessa ótica, colocar em termos as afecções que a morte interpela, demonstra que a escrita ou a fala também propiciam conciliações possíveis para esse estágio, apesar da incompletude intrínseca: “Escrever ou continuar falando ao outro causa a emoção, o sofrimento, mas se opõe ao vazio, ao esquecimento; e constrói uma memória ativa que se esforça para enganar o tempo e a ausência”<sup>27</sup> (LE BRETON, 2006, p. 201, tradução nossa), isto é, os vocábulos se relacionam com a potência do silêncio, criando resistência aos regimes cerceadores e silenciadores dos processos de luto, para predispor o preenchimento do vazio: “Parecem desconhecer que o enlutado não quer ouvir, deseja falar, narrar a sua história, a interminável história do seu morto quase até a exaustão.” (ROCHA, 2017, p. 170). Diante disso, assegura-se um significado para o vazio absoluto da morte e traz, na condução das memórias, um ritual de cura para o enlutado.

### 3.4 LUGARES DE MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

Os países que passaram por regimes ditatoriais enfrentam de diversas formas os resgates acerca da memória no pós-ditadura. Na Argentina, por exemplo, os espaços como monumentos, museus que trazem no arcabouço um resgate memorialístico, ressignificam recintos de dor para preencher as lacunas deixadas pelos mortos e torturados na tentativa

---

reconocimiento del murmullo amistoso y solidario de la palabra de los demas, que es como el hilo conductor de la existencia. El proceso personal del duelo consiste, de alguna manera, en hacer que el silencio del desaparecido sea menos ensordecedor.

<sup>27</sup> Escribir o seguir hablando al otro provoca la emoción, el sufrimiento, pero se opone al vacío, al olvido; y construye una memoria activa que se esfuerza por engañar al tiempo y a la ausencia.

de não esquecimento. De acordo com esse raciocínio, **Volto semana que vem** fala a respeito desses lugares de memória. Em um centro clandestino de detenção, que funcionava um campo de confinamento de prisioneiros políticos, por exemplo, é transformado em uma área para retratar o passado. No pátio, fotografias de rostos de pessoas que estiveram ali compõem o ambiente. A protagonista e a personagem Julia visitam esse local:

Em datas importantes, o óleo era aceso para que de longe se visse a “silhueta” – como passou a ser conhecido aquele lugar de memória. No local, numa placa de madeira fixada em toras de eucalipto, dezenas de fotos mostravam os rostos dos que haviam estado entre aqueles muros. Essa dor tão íntima e tão pública não se divide com qualquer um. Julia passava a mão pequena com veios azuis na tela de arame, provocando um leve tilintar do metal. Acima de nossas cabeças, o concreto da autopista tapava o céu. (PILLA, 2015, p. 13)

A representação da dor coletiva que envolve tanto o íntimo quanto o público é explorada nessa cena. Os recintos citados remetem aos últimos momentos dos mortos como corpos, como presença e trazem a oportunidade de serem lembrados. Os espaços das torturas e silenciamento se transformam em registro, em potência do silêncio: uma válvula de memória e ressignificação das instalações físicas que eram palco de horrores. Os retratos expostos dos indivíduos que estavam dentre aqueles muros cumprem, nesse sentido, um papel de dilacerarem o tempo, em que os ausentes possam se fazer presentes pela evocação dos instantes que os outros recordam. Sobre as fotos, Christiane Nascimento Ferreira (2014, p. 109) explica que: “A vida que pode estar contida na foto, que ali se esconde, ganha movimento, encontra um vetor de saída da condenação do congelamento”, propiciando um condutor ativo que une duas dimensões distintas mesmo que por um átimo entre realidade e passado, criando-se um elo, uma ponte com aqueles que sucumbiram.

Já no Brasil, os memoriais, que conservam e esclarecem à população as mazelas ditatoriais, são esparsos e pouco difundidos. Em um trecho de **O indivisível sentido do amor** a personagem central comenta o silêncio advindo da ditadura que reverbera, de certa forma, no período pós-ditatorial:

Não sei se o silêncio coletivo que se instalou após o golpe militar fez com que eu não pensasse sobre a existência daqueles homens. Percebo que houve uma espécie de branco, uma “amnésia” generalizada, como se o assunto tivesse ficado trancado numa gaveta para que pudéssemos fazer de conta que levávamos uma vida normal, ou quase. (ROCHA, 2017, p. 58).

A presença da mudez coletiva e os espaços destinados à memória no Brasil não são divulgados, e, na maioria das vezes, são depredados, vandalizados e esquecidos. O

trato com a recordação do passado violento é visto com descaso tanto por algumas autoridades como por parte da população. Em uma entrevista concedida à Andréa Bonfim Perdigão (2005), no livro **Sobre o silêncio: um livro de entrevistas com vários autores**, Flávia Schilling – presa política no Uruguai – conta a trajetória da reclusão e as formas de resistência que surgiam das situações-limite que passava. Ela menciona a prisão como uma “experiência de silenciamentos.” (PERDIGÃO, 2005, p. 151). Para ela, o período militar brasileiro foi um mecanismo eficaz para a mudez de falas e setores que se opunham à visão determinada na época. Nessa querela, por não haver o cultivo da memória, a entrevistada diz:

Penso no Brasil, quando não se consegue ter memórias sobre as coisas, quando há um movimento de silenciamento de episódios inteiros da sua história. [...] A figura do sobrevivente das guerras, por exemplo: há experiências que talvez não possam ser compartilhadas, então elas se envolvem num manto de silêncio. (PERDIGÃO, 2005, p. 159)

Esquecer o trauma coletivo viabiliza a anulação do trauma individual, partindo do pressuposto que não há nada a ser superado pela rejeição dos eventos violentos na realidade ditatorial brasileira. O “manto de silêncio” acaba por se realizar na negação da violência por parte de alguns setores da sociedade e na dificuldade do sujeito falar a respeito das práticas atrozés que o acometeram. Contudo, as duas obras abordam isso como possibilidade. O não esquecimento na narrativa **O indivisível sentido do amor** pela esposa que vai atrás do passado do marido, e em **Volto semana que vem**, que retrata as histórias de militância que perpassaram a vida da protagonista, resgatam as marcas da memória individual e coletiva:

Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro. (GAGNEBIN, 2006, p. 47)

Gagnebin (2006) se refere às palavras do historiador que ocasionam o luto dos mortos do passado devido ao discurso testemunhal. Por conseguinte, os vocábulos dos escritores também exercem esse papel, representando o íntimo que envolve o coletivo e vice-versa, utilizando-se do discurso simbólico. Ambos, neste caso, contribuem para esclarecer o horror do passado, desempenhando uma tarefa ética, política e de luta, ao enfrentar o compromisso com a verdade.

O trabalho de luto entra em debate para auxiliar no combate à mudez em torno daqueles que não tiveram a oportunidade de contar a sua história, isto é, abre um espaço possível para evitar o desdém com os crimes cometidos. O apagamento das injustiças empreendidas ocorre por conta da dor e do luto que é direcionado para certas vidas, isto é, as que são tidas como importantes, enquanto as demais ficam esquecidas nas ruínas do passado, como nos explicita Judith Butler (2006) no estudo intitulado **Vida Precaria: el poder del duelo y la violencia:**

São vidas para as quais não há espaço para luto porque elas já estavam perdidas para sempre ou porque nunca "foram", e devem ser eliminadas a partir do momento em que elas parecem viver teimosamente nesse estado moribundo. A violência se renova diante do caráter aparentemente inesgotável de seu objeto. A desrealização do "Outro" quer dizer que não está nem vivo nem morto, mas em um infinito condição do espectro. (BUTLER, 2006, p. 60, tradução nossa)<sup>28</sup>

A negação do indivíduo, ou colocá-lo em um estado de obliteração tão intenso, faz com que ele habite uma condição de ser facilmente eliminado, justamente por não integrar existências passíveis de comiseração da população, como grupo de pessoas marginalizadas, refugiados, inimigos do Estado, prisioneiros de guerra, entre outros. Segundo a pesquisadora, ter consciência desse caráter vulnerável viabiliza a elaboração da dor como um meio profícuo de exercitar politicamente o que nos assola, longe da resignação, abrindo margem para pertinácia e recusa dessas situações. **Volto semana que vem** apresenta uma conjuntura que dá primazia às lembranças relacionadas à coletividade, geralmente ligadas ao exercício de resistência:

Dois segredos guardou com unhas e dentes: a idade e o endereço do filho, militante da organização peronista Montoneros. Foi detida em casa. “O senhor pode, por favor, guardar a minha dentadura?” “E por que eu faria isso?” “Vocês fazem as pessoas sofrerem... Nesse caso eu vou gritar, e a dentadura pode cair no chão e quebrar. Os senhores com certeza não vão me pagar outra nova, não é?” (PILLA, 2015, p. 12)

Nessa cena, a protagonista de **Volto semana que vem** aborda o testemunho de uma história de uma senhora que vai dar depoimento aos policiais a respeito do envolvimento do filho com a militância de esquerda. Sabendo que existe a chance da tortura para dar respostas, não faz com que ela abaixe a cabeça perante os agentes, pelo contrário, oportuniza o enfrentamento. Percebemos, então, que a obra ao resgatar os

---

<sup>28</sup> Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca "fueron", y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. La violencia se renueva frente al carácter aparentemente inagotable de su objeto. La desrealización del "Otro" quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro.

lugares de memória embasados na história de outras pessoas opera uma ênfase aos momentos de pequenas, mas significativas resistências. O silêncio aqui também é visto como estratégia de confronto para não entregar qualquer informação, mesmo diante de uma situação opressora.

Outro trecho nos chama atenção nessa perspectiva, em que as presas de Devoto resistem em não colocar o uniforme da prisão, apesar de serem duramente ameaçadas e castigadas:

Ao dar de cara com a parede, o grupo deu meia-volta, deparando com o diretor em posição de sentido. “Ustedes son duras como el roble, pero y o las doblegaré. Acá no es difícil hacer un preso desaparecer. Tienen orden, escuchen bien, OR-DEN, de vestir los uniformes.” [...] A um outro berro do homem, a porta foi reaberta e fomos mandadas de volta para a cela sem recreio, visitas ou correspondência. Apesar dos numerosos castigos individuais e coletivos, nos meses que se seguiram as presas políticas de Devoto jamais vestiram uniforme algum. (PILLA, 2015, p. 11)

A pertinácia das presas demonstra que, ainda em circunstâncias extremas que cerceiam os direitos de escolha, a força de vontade se perfaz em um grupo que possui um objetivo comum: manter a persistência e a tenacidade em prol de um resquício de liberdade. A potência do silêncio, nesse viés, se une ao conceito de resistência, a qual viabiliza a quebra dos regimes cerceadores de liberdade que causam silenciamentos, pois a partir das tentativas impositivas de obediência e mudez, se faz também a possibilidade de quebra dessa sujeição. De acordo com o texto de James C. Scott (2011), os enfrentamentos se constroem corriqueiramente, no dia a dia. As “armas dos fracos” não necessariamente são fracas, porque:

Formas cotidianas de resistência não proporcionam manchetes jornalísticas. [...] A natureza dos atos em si e o mutismo dos antagonistas conspira, desse modo, para criar uma espécie de silêncio de cumplicidade que faz com que as formas cotidianas de resistência não apareçam nos registros históricos. (SCOTT, 2011, p. 227)

As práticas que desafiam estruturas postas na sociedade sofrem um encobrimento para dissuadir a propagação de outros movimentos, mas não retiram a importância. Ademais, muitos desses combates se instauram de forma silenciosa e gradativa, realçando a relevância de variados tipos de embates. Os recintos que reverberam recordações também versam inscritos na vivência coletiva de casos que não são esquecidos, que não se encerram na experiência de uma só pessoa. Por isso a testemunha, o ouvinte, faz um papel importante de simbolizar o vivido, divergindo à obliteração.

### 3.4.1 Regimes Aniquiladores

A tortura psicológica da prisão envolve a estagnação temporal, o silêncio aterrador, o desamparo constante, a sujeição. A sensação da violência imediata e do medo inevitável delineiam as relações do cárcere: “Havia uma tensão especial naqueles ruídos. [...]. O som das botas contra as lajotas do piso recebia o reforço dos corações amedrontados. [...]. Saber que se tratava de intimidação não aliviava o medo. Nunca avisavam o que fariam conosco.” (PILLA, 2022, p. 100-101). Perante o relato anterior, a cadeia causa uma sensação corriqueira de iminência do horror e desproteção frente à vulnerabilidade. Conforme Paulo Endo (2016):

São frases montadas sobre uma única peça: a captura do tempo e do espaço da pessoa presa. A tortura visará então uma segunda captura radical: a do tempo e espaço psíquicos. Destruir o domínio da experiência do corpo é impor uma dor imprevisível, num espaço coibido e controlado e o medo constante da morte: o horror se monta sobre um destino eterno de dor - a dor que não vai passar. (ENDO, 2016, p. 16).

Apesar dos regimes aniquiladores de subjetividades implementados nas prisões e uma busca frequente de um esquecimento coletivo, a narrativa **Volto semana que vem** propicia ênfase aos espaços de resistência, afeto e companheirismo, momentos que trazem escapatórias psicológicas diante das repressões, dos silenciamentos impostos, fazendo com que a potência do silêncio surja, apesar das tentativas de captura mental e corporal. Um exemplo disso é quando a protagonista nos narra a feitura de peças produzidas pelas presas de Devoto com miolo de pão, cola líquida, ossos e tinta, transformando assim a arte como meio de válvula de escape e arrecadamento de dinheiro para a melhoria da situação prisional.

É importante salientarmos também a logística de apagamento operado nos sistemas ditatoriais que colaboram ativamente para as práticas de esquecimento. No capítulo “Presos jogados vivos de aviões” da obra em debate, a personagem informa que cerca de 1500 e 3000 pessoas foram secretamente massacradas e arremessadas em alto mar e só foram descobertas porque envolveram a costa marítima de outros países:

O oficial da marinha argentina Adolfo Scilingo confessou ter pessoalmente despido e depois jogado de aviões presos políticos drogados. Arrependido, tentou justificar-se alegando insanidade mental. Foi condenado à prisão perpétua por crimes contra a humanidade. (PILLA, 2022, p. 99)

O desaparecimento em massa nega a chance do túmulo e do adeus para os familiares e a supressão de elementos investigativos colaboram para que não haja provas suficientes que sirvam para a condenação dos envolvidos. Ou seja, dessa forma é operado

um duplo dissimulo da existência dos crimes, isto é, “Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos.” (GAGNEBIN, 2006, p. 105). Consequentemente, o extermínio é uma violência que engendra uma destruição mecanizada e institucionalizada.

### 3.5 EU: UM ESTRANHO INTÍMO

Na obra **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**, de Judith Butler (2017), a autora medita sobre a falha – ponto de opacidade – que surge quando o “eu” relata a si mesmo por conta do inconsciente: o sujeito “eu” quando tenta falar de si fica defronte à impossibilidade, à uma postura obscura, produzida por não ter acesso completo à todas as dimensões. Esse ponto de opacidade também é reiterado pela relação com o outro, pois na fala ou no relato sempre vai existir “uma opacidade que não é totalmente iluminada pela fala.” (BUTLER, 2017, p. 71). A fala, posto isso, corporifica parte do discurso, enquanto a outra fração se encontra encoberta pela névoa do silêncio:

Nesse sentido, há uma história sendo contada, mas o “eu” que a conta, que pode aparecer nela como narrador em primeira pessoa, constitui um ponto de opacidade e interrompe a sequência induz uma quebra ou erupção do não narrável no meio da história. [...] Quanto mais eu narro, mais provo ser menos capaz de fazer um relato de mim mesma. O “eu” arruína minha história, apesar de suas melhores intenções. (BUTLER, 2017, p. 89)

Isso dialoga com os impedimentos da captura do “eu” que fala, sendo essas histórias repletas de silêncios, lacunas e imprecisões perante a incerteza da completude do contar, constatando uma falibilidade do relato de si próprio. O eu como um estranho se torna um lugar de fala que propicia que outras vozes atravessem a exposição pessoal e, neste caso, em **Volto semana que vem**, dá primazia aos casos coletivos para melhor enfrentar o trato individual: se eu me olho com estranheza, admitindo um caráter falho, uma probabilidade de lidar com questões internas seria projetá-las ao outro. Diante disso, a protagonista confecciona a exposição das memórias envolta de outras falas, outros relatos, que de certa forma acabam por remeter à própria existência:

Em nosso curso de jornalismo, Marcos Faerman deu algumas de suas palestras atropetadas de ideias, surpresas e reviravoltas. Marcão tinha na ponta da língua todas as alternativas para burlar a censura. Parecia um vulcão em atividade. [...] não se camuflava atrás de uma objetividade falsa, nem fugiam de suas responsabilidades como intelectuais de seu tempo. (PILLA, 2022, p. 58-59)

Dentro da feitura narrativa, vários cenários como a personagem jornalista Marcos Faerman enleiam as vivências contadas, que se costura com a relação mais pessoal da

protagonista: “Não conseguia respirar, a ameaça estava ali, suspensa no ar. Mesmo no meio do oceano, horas mais tarde, ela não ia embora. E demorou a passar. Foram mais de vinte anos de exílio e oito de divã.” (PILLA, 2022, p. 72-73). A simbolização do eu em volta do medo que toma a fala ou paralisa demonstra a dificuldade ao lidar com as memórias, refletindo na estrutura representativa, que adota a fragmentação. A estética fora de ordem cronológica com episódios espaçados nos transporta para a confusão mental do ser atormentado, evidenciando os anos em que fora interpelado pelo retorno da experiência limite da ditadura militar.

Tentar a partir do outro tecer memórias que versam acerca de ensimesmar-se, ou dedicar-se a arquitetar conjunturas memorialísticas acerca das inquietações do outro, possibilita um evocar-se pessoalmente, nas dinâmicas inseridas na representação: uma iniciativa de autoconhecimento. Nessa vertente, trazer as lembranças contribuem para a potência do silêncio se efetuar nas estratégias de resistência, pois o feito de reavivar exterioriza um enfrentamento do passado, uma maneira de tentar dar voz às lembranças de dor no presente, buscando uma transformação, porque:

A lembrança também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 47, grifo da autora)

A postura ativa da lembrança pontuada pela pesquisadora nos incumbe às discussões em volta de como o silêncio, o vazio e a falta acabam aguçando mudanças significativas que não se encerram nas recordações do passado como um ponto final, e sim como reticências. **O indivisível sentido do amor**, no caso, busca respostas e diálogo apesar da morte, um desvendar de mistérios para dar sentido às respostas não fornecidas em vida:

Tente não me julgar com severidade por querer desvendar postumamente certos segredos tão bem guardados. [...] embora sempre tenha existido em você uma tendência natural para calar-se. Entendo também suas razões para desejar esquecer. Mas, se você tivesse me contado mais sobre os horrores da tortura, se tivesse narrado claramente as cenas desumanas e degradantes, talvez eu pudesse ter ajudado, [...]. Sinto uma enorme pena por você ter guardado sozinho tanta dor durante um tempo tão longo. (ROCHA, 2017, p. 188)

A impossibilidade do outro despertou a possibilidade da completude póstuma. A dor que não foi dividida em vida obtém relevância na ausência, demonstrando que apesar das inúmeras torturas e diante do inenarrável de um eu severamente destruído e



incapacitado de relatar surge a mensagem de compreensão do próximo, que partilha o passado no presente para que este não se repita.

### 3.6 EXPERIÊNCIA ESTILHAÇADA

No texto **O narrador: considerações sobre a obra de Nokolai Leskov**, de Walter Benjamin (1987), abre conferências em torno das narrativas e a qualidade que elas trazem. Segundo o crítico literário, quanto mais os escritos se aproximam das exposições orais eles se tornam melhores. Apesar da pobreza da experiência comunicável decorrente das guerras e catástrofes, existem dois grupos de narradores que delineiam parâmetros profícuos para a continuidade da experiência escrita: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante: “A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos.” (BENJAMIN, 1987, p. 199). A influência entre essas tipificações se interpenetram pelo migrante, com o saber das terras distantes, e com o trabalhador sedentário, que reproduz o conhecimento dos antepassados, e fornecem tanto a importância da experiência vivida de quem sai, quanto a relevância daqueles que ficam.

Isto posto, observamos que os narradores que partem das vivências mesmo não sendo o protagonista, mas que reproduzem as memórias da ditadura pelo outro, contam as histórias desse lugar distinto: dos que ficam. Melhor dizendo, a reconstrução da recordação do outro unindo retalhos, das tensões resultantes dessas duas facetas, recuperam a biografia com os estilhaços memorialísticos.

Devido à crise da experiência, declinam-se as formas tradicionais das narrativas, as quais adotam a fragmentação da cultura moderna. De acordo com Giorgio Agamben (2005, p. 19) na obra **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**, o homem moderno se torna incapaz de traduzir-se, isto é, colocar em vocábulos aquilo que vive, por conta do isolamento, alienação e retificação da vivência: “o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo.” (AGAMBEN, 2005, p. 21).

Em conformidade com o ponto de vista do filósofo italiano, o pesquisador Paulo Cesar Thomaz (2009) na tese **O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec**, fala a respeito do esvaziamento de elementos que possam compor a experiência: “A experiência é constituída então por uma subjetividade extenuada, exaurida, atravessada por um sentimento de insuficiência e

incompletude diante do real.” (THOMAZ, 2009, p. 25). Portanto, a narrativa pressupõe a desestabilização, havendo estratégias ficcionais que se delineiam em volta das limitações do ser na representação. Diante da admissão da crise da experiência, é mister pontuar que, independentemente disso, a literatura continua reconstruindo uma relação crítica entre ela e a experiência, como pontua Florencia Garramuño (2012): “a literatura continua, apesar de tudo, e sobrevive a esse fim da experiência. E, nessa sobrevivência e nessa experiência, é possível encontrar um modo de redefinição dela: exausta, agônica, mas experiência, enfim, da contemporaneidade dessa escrita.” (GARRAMUNO, 2012, p. 94).

Procurando dar vida às histórias do marido, a narradora da obra **O indivisível sentido do amor** se depara com a impossibilidade de captar as vivências biográficas, expondo um emaranhado de incertezas, lacunas, além do exercício de se auto compreender diante da perda. Resultante deste empenho, a personagem parte em busca da reunião de resquícios substanciais que possam simbolizar quem foi o marido José:

O esforço para compreender a vida de alguém ou a nossa própria vida resulta inútil, na maioria das vezes. Com pedacinhos de frases e palavras soltas ouvidas durante quase quarenta anos, tento reunir elementos para a (re)construção de um rosto, a pintura de um quadro ou a apreensão – ainda que mínima – da essência de um ser. (ROCHA, 2017, p. 78)

Nesse afincado empreendido depois da morte, para reaver o passado, coaduna com a persistência que ele desempenhou em vida para camuflar o que havia vivenciado. A personagem José se afastou de todos os amigos que foram presos com ele, falava vagamente das torturas sofridas e não retomava o assunto, o que expõe ainda mais a fragilidade do relato:

Na época eu sabia que José tinha sido torturado. Além do rompimento dos ligamentos do ombro, que deixou sequelas evidentes, ele fora submetido a uma grande quantidade de choques elétricos nos órgãos genitais. Contou-me que era obrigado a ficar em cima de um tamborete e, a cada vez que os choques eram aplicados, caía no chão. Falou da estranheza de sentir que o cérebro estava sendo estilhaçado e das indescritíveis dores [...]. Mas falou sobre isso apenas uma vez e não retomou esse assunto em nenhuma ocasião. (ROCHA, 2017, p. 117-118).

Por esse ângulo, o trauma da violência é devastador ao ponto de impedi-lo de reproduzir o que passou. Por isso, surgem os aparatos da potência do silêncio que se fazem nos significados possíveis dessa dor rechaçada, que é laborada pela percepção da narradora, resignificando, pela sua apresentação, o outro – seu marido, ou seja, o artifício organiza uma tentativa de dar significado àquilo já defasado, silenciado. Na obra em debate, a esposa repassa as lembranças, pois “O outro está dentro da minha ação de contar” (BUTLER, 2017, p. 106-107), visto que a narradora parte do vazio, dessa barreira

interna do marido, para dar valor à vivência a partir da exposição, isto é, o eu que fornece relevância para as memórias do próximo afim de trabalhar o sofrimento da ausência deste, uma completude post-mortem, para sanar a lacuna. Portanto, a narrativa mostra, ainda que assumindo o caráter falho, uma oportunidade de reconstrução.

Os hiatos na transmissão, devido às violências perpetradas, silenciam, mas a responsabilidade que a narradora sente está presente dentro do feito de propagação e reside no dever de esmiuçar as vivências. O trauma, visto dessa maneira, entra em um conflito de não ser esquecido, mas ao mesmo tempo, não poder ser disseminado, pela necessidade de apagamento, como nos esclarece Paulo Endo (2016):

Assim, a experiência traumática adquire uma outra virulência: a do desconhecimento e da invisibilidade. Ela passa a operar como um defeito, uma deficiência, uma idiossincrasia negativa, impossível de esquecer, mas que se procura, paradoxalmente e com esforço, apagar, ocultar, colocar longe dos próprios olhos e dos olhos alheios e assim misturá-la entre as experiências desagradáveis e não ditos do cotidiano. (ENDO, 2016, p. 17-18).

Por conta disso, a protagonista sentia o marido rodeado de segredos intransponíveis, uma vida arraigada pela solidão, em que não se sentia completamente com ele em vida e vai em busca do preenchimento na morte, dando lugar às narrativas orais, pesquisadas e lidas post-mortem, esquecendo de si próprio para dar primazia às histórias do próximo:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Sendo assim, segundo Butler (2017), o sujeito existe na linguagem, no esforço de reproduzir e produzir a construção simbólica do possível, na tentativa de recuperar os retalhos de outras memórias para costurar as lembranças de dor. Então vem um questionamento: a história feita de restos compromete a experiência narrativa? Em **O indivisível sentido do amor**, nessa metodologia, negocia com a potência do silêncio, com essa atmosfera do indizível do outro e a completude possível desse conteúdo pessoal: “Quando fazemos um relato de nós mesmos parte do pressuposto de que o si-mesmo tem uma relação causal com o sofrimento dos outros.” (BUTLER, 2017, p. 23), e, por isso, a protagonista sofre indiretamente e no âmbito particular as marcas da ditadura, as quais são aniquiladoras, mas que paralelamente barganham um preenchimento para aquele pesar, assumindo uma missão ética e de luta:

Talvez não seja uma tarefa possível, mas o que me move é tão forte que não poderia deixar de cumpri-la. Por isso prossigo, apesar da certeza de que ficarei no meio do caminho. Grãos de areia tão fina, por mais que eu tente segurá-los, certamente sairão por entre meus dedos, deixando-me ao final de mãos vazias. (ROCHA, 2017, P. 78)

Perante o trauma de terceiros que castra e silencia, mas que gera uma potência do silêncio de complementação, uma tentativa significativa de fornecer sentido as versões possíveis do ocorrido, a narradora se depara com as lacunas da vivência, um reconhecimento de que sempre ficará algo impossibilitado de ser transposto pelo testemunho:

Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura, aliás, as mais lúcidas obras de testemunho sobre a Shoah (e também sobre o Gulag), perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, por sua impossibilidade lingüística e narrativa. (GAGNEBIN, 2006, p. 70)

Face a face com as estruturas paradoxais, **Volto semana que vem** aborda fora de ordem cronológica, uma memória engendrada por afetos, na lógica das conduções das lembranças, fluindo o consciente pelas partes expressivas da vida. A protagonista vai contando na medida que as lembranças invadem a mente, com as posturas relevantes presentes no outro: “Questionar os regimes de verdade é pôr em risco o si-mesmo e tornar-se sinal de virtude” (BUTLER, 2017, p. 38), ou seja, “é um ato motivado pelo desejo de reconhecer o outro ou de ser reconhecido pelo outro.” (BUTLER, 2017, p. 38). O outro, na narrativa, se instaura como um fluxo de consciência que jorra. Preciso dele para me tornar eu, reaver as lembranças, ver no seu olhar aquilo que eu esqueci: a esperança.

O início da refeição teve a solenidade dos eventos raros. Cada bocado era acompanhado por olhos brilhantes que iam de uma ponta a outra da mesa, percorrendo a cela, buscando as memórias da vida de antes. Eu quase havida perdido essas lembranças, podia dizer que nunca haviam existido. (PILLA, 2022, p. 80)

Memórias afetivas reconquistadas pelo cheiro de comida, pelo afago de panos grossos e ásperos, envolta da imaginação sustentada em um recôndito acolhedor, contemplamos que, por mais que se tente capturar o tempo e o espaço do preso, a resistência se torna maior, com ares de esperança, da existência de uma vida lá fora. Os pensamentos da vida de antes são resgatadas nos olhares das demais companheiras, como uma comunhão coletiva em volta do que pode ser recuperado um dia e a constatação da permanência daquele mundo de fora já esquecido pela dureza do cotidiano prisional. Em

meio aos momentos de afeto e companheirismo entre as presas, o ambiente hostil da prisão nunca deixa de ser uma constância:

Mas a perfumada comida não era suficiente para alimentar as noventa e três presas do nosso pavilhão, por mais que nos esforçássemos para dividir as porções irremediavelmente. [...] Assim que tomou conhecimento da reclamação, a policial se virou e foi até o alto da escadaria para pedir, falando alto o regulamento. [...] “Escutem bem, não vou repetir: ‘a alimentação dos presos deve ser magra’”. Lido o regulamento, ninguém mais prestava atenção em nossos protestos. Nada mudaria. (PILLA, 2022, p. 93-94)

Nos processos de reencontro interior, construído pelas memórias do eu com o outro, contribuí para o preenchimento das estratégias da potência do silêncio com relação a ela mesma: na tensão com o próximo para engendrar a leitura de vida, porque o sujeito, de acordo com Butler (2017, p. 23) “se constrói na dobra entre suas próprias memórias e a memórias dos outros”, isto é, utiliza-se do conhecimento de terceiros para integrar os silêncios na narrativa.



*Apyte – Ao (Corona de Tela)*. Claudia Casarino, iluminando la ausencia, 2017.

Frente às inquietações resultantes das representações que se voltam para categorias que buscam denotar potencialidades que visam a completude do silêncio, do vazio, da lacuna, daquilo que falta e simultaneamente se faz presente, nos fazem refletir novamente em torno da exposição proposta por **Cláudia Casarino: iluminando a ausência** (2008), trazendo no arcabouço artístico tecidos unidos em volta do que não está posto.

O círculo em torno do vazio, retalhos unidos em volta de algo que já foi, mas que sinaliza a presença, no centro de tudo, nos deixa mais uma ponderação acerca do valor fundamental que a ausência carrega em seu arcabouço, que se efetiva e reúne a totalidade à sua volta, para dar coerência, conforme vimos nas tramas analisadas nesse capítulo. Tanto em **Volto semana que vem** como em **O indivisível sentido do amor**, se projetam no reencontro com aquilo que se foi, mas promovem uma retomada frutífera com as sombras e sobras do passado, viabilizando uma essência positiva diante do horror da ditadura militar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível.

(AGAMBEN, 2008, p. 30)

Esta tese estudou as obras **Cabo de guerra**, Ivone Benedetti (2016), **O corpo interminável**, Claudia Lage (2019); **De mim já nem se lembra**, Luiz Ruffato (2008); **Vidas Provisórias**, Edney Silvestre (2013); **Volto semana que vem**, Maria Pilla (2015); **O indizível sentido do amor**, Rosângela Vieira Rocha (2017), com o intuito de analisarmos elementos da literatura brasileira recente que trata da ditadura militar no Brasil para delinear o que chamamos aqui de potência do silêncio, que emergiu como estratégia para expressar os não ditos e a perplexidade ante as experiências limite. No fundo, refletir sobre uma categoria que nos revelasse uma produção narrativa que não se limitasse a um diagnóstico negativo silenciador do horror, e, sim, profícuo, para pensarmos as vivências traumáticas decorrentes do contexto histórico autoritário da época em questão. Enfim, uma possibilidade criadora e positiva diante do silêncio: não o abismo do nada e sim uma busca pela significação além da esfera visível e diante das impossibilidades.

As obras discutidas nos mostram, com os artifícios do discurso literário, como as personagens se relacionam com os exercícios e os dispositivos traumáticos da ditadura militar brasileira. Por isso, nossa jornada começou examinando situações que giravam em torno de emoções reprimidas ou não reconhecidas, incluindo histórias de mágoa, trauma, culpa e medo. Os sentimentos mencionados residiam além do domínio da escrita, levando-nos a explorar os não ditos, que nos permitiram ponderar possíveis interpretações dentro da dinâmica entre a autoridade verbal e a ausência de signos. Nosso objetivo final foi realizar uma análise de como a violência ditatorial é retratada e compreendida, dentro dos processos da potência do silêncio, para quebrar com a visão niilista, negativa e aterradora que o tema suscita. Seguindo esse raciocínio, retomaremos alguns pontos da tese, desde a introdução até o terceiro capítulo.

Como preâmbulo, explicitamos o entendimento interpretativo acerca da estratégia denominada potência do silêncio partindo do ponto de vista filosófico do silêncio teorizado, no primeiro momento, pelo autor Michel Sciacca (1967), que dialogou com vários autores e autoras que nos respaldaram defronte o conceito de potência, de

Aristóteles, explicitada principalmente por Giorgio Agamben (2006). Para resumirmos, o silêncio, ao nosso ver, habita o campo da inferência, podendo conter dentro de si uma infinidade de palavras para lhe proporcionar significado e, por mais que se fale dele, nunca se esgotará o sentido, por ele residir na expectativa. Nesse sentido, a potência abrange tanto a ação em si como a possibilidade da ação e da não ação e o sujeito se localiza entre a cisão da potência e da impotência; da contingência e da limitação. Em virtude da união dos dois conceitos, forjamos a potência do silêncio, que é um recurso utilizado dentro das obras literárias recentes com o propósito de desvelar o íntimo, como uma ponte que propicia a expansão das probabilidades interpretativas de determinadas ações ou consequências não explicitadas na conjuntura narrativa. A categoria adota diferentes formas e aspectos no interior do discurso literário, que jogam a todo momento com o silêncio e com a palavra, negociando pelas tensões estabelecidas.

É válido ressaltar que na introdução autoras como Orlandi (2007) e Sontag (1987) foram convocadas para complementarmos o entendimento face as demais vertentes do silêncio, como a dimensão política e correntes artísticas que apelam a presença desse conceito para estabelecer a grandeza da arte. Ademais, utilizamos um poema chamado **Poema de OtrEDAD**, para deixarmos claro que o dito e o silêncio implementam uma união, como uma definição da pré-existência da significação, além do sentido que se frui pela fala e pela falta. Apresentamos também as obras da artista plástica Claudia Casarino por toda a tese, para realizarmos um diálogo com o visual das composições artísticas contemporâneas, que coadunam com as dimensões conceituais do que se buscou aqui com a potência do silêncio: por manifestarem tecidos transparentes flutuantes que trazem uma aura espectral da presença e da não presença, explicitando as noções que se alimentam nessas dicotomias.

O primeiro capítulo da tese chamado “Dizer o Indizível” abordou como tema elementar os mecanismos da potência do silêncio em diálogo com o trauma das personagens das obras **Cabo de guerra**, de Ivone Benedetti (2016) e **O corpo interminável**, de Claudia Lage (2019) que se manifestaram a partir do conceito principal em pauta, por conta da dificuldade enfrentada em lidar com a perda de entes queridos e o vazio que estes deixam no lugar. Além disso, a culpa, o arrependimento e a degradação conversaram com a dor das lacunas e a resignificação da ausência surgiu diante das impossibilidades discursivas impostas pelas técnicas internas.

Vários elementos foram articulados em prol de denotar os recônditos das tramas, como por exemplo o elemento “Outro” para **Cabo de Guerra**, que se configurou como



uma fenda que se abriu para a personagem, proporcionando o autoconhecimento. A potência do silêncio aqui utiliza-se dessa abertura para expor o protagonista à modificação interna, pois o seu eu rechaçado espelha-se diante do diferente, atingindo a compreensão dele mesmo por ver o reflexo daquilo que queria esconder.

Já a morte para **O corpo interminável**, tornou-se uma nova maneira de esclarecimento, posto que o óbito do pai de Daniel revela uma forma de suprir e trazer uma essência ao vazio da história dele, que agora vem à tona. A omissão do avô diante do genitor que só aparece depois do perecimento, abre um percurso para as respostas advindas pelo dialogismo existente entre a presença e ausência, dito e não dito, potência e impotência nas cenas da trama. Pela falta e a partir dela o passado é esclarecido, permitindo a potência do silêncio expandir sua capacidade.

O conceito em questão surgiu também com relação à partícula sonho, desvelando o que as personagens de ambas as narrativas camuflavam quando estavam acordadas. Essa constituinte desenvolveu a potência do silêncio, aludindo o grito, o desabafo, o nome, a revelação, tudo aquilo o que é nocivo no habitual e o que foi negado no dia a dia. O universo onírico agiu como uma escapatória para aquilo que se queria reprimir. A repetição do insuportável se apresentou no subconsciente por ser um território em que o controle não se exerce, dando livre espaço para o silêncio da consciência falar e se consubstanciar.

Outrossim, observamos também que apesar de negar a linguagem por meio do silêncio, a consciência e a inconsciência manipulam formas para fazê-lo significar. Independentemente do caminho percorrido, os narradores se esforçaram para escapar da captura e do inevitável colapso. Negociando com o poder do silêncio, as narrativas resistiram ao horror das práticas traumáticas e o esforço de resistência mostraram que é improvável a apreensão completa de experiências negativas por meio de palavras. Como resultado, as limitações foram enfrentadas, criando novas e diversas formas de expansão.

O segundo seguimento intitulado “Mobilidade: Afetos Possíveis” versou sobre a manifestação das estratégias da potência do silêncio em concordância com as consequências internas enfrentadas pelas personagens em deslocamento e os afetos que irromperam nas dinâmicas das obras **De mim já nem se lembra**, de Luiz Ruffato (2008) e **Vidas Provisórias**, de Edney Silvestre (2013). Sensações como tristeza, isolamento, medo constante entram como válvula para o calar dos seres afetados: acham viável não falar tanto pelas dificuldades do idioma em terras estrangeiras, por comprometer a

comunicação, como para não serem descobertos como imigrantes ou migrantes, preferindo o anonimato.

Percebemos que nas prosas analisadas são realizadas uma seleção/omissão do que é dito, como no caso da narrativa de Ruffato (2008), em que a personagem evidencia um filtro de informações entre o que pode ser falado e o que não pode para a sua mãe, empreendendo uma vigilância perante o que é dito. Vimos também que a não predileção pela mobilidade a faz ficar pior por serem constantemente lembrados de serem estrangeiros e de não fazerem parte daquela região, tendo que conviver com os malefícios desta estadia provisória ou não.

Sendo assim, os efeitos desse percurso são destacados pelos silêncios e as marcas jamais serão esquecidas por aqueles que sofreram ou testemunharam a aniquilação interna, deixando transparecer, de alguma forma, nos processos da potência do silêncio. Apesar do caráter aparentemente fatal, ambas as narrativas estabeleceram portos seguros e esferas produtivas a partir dos afetos que irromperam pelos impulsos subjetivos, tal qual os protagonistas Paulo e Barbara de **Vidas Provisórias**, que se libertam das tristezas do desenraizamento pelo amor, construindo novos laços ao subverterem o fatalismo da tristeza do exilado; como o protagonista de **De mim já nem se lembra**, que apesar do final catastrófico, oportunizou o irmão, a partir da dor, engendrar a perpetuação da memória registrando as cartas como último vestígio de José Célio, transformando em contingência a perda. Ou seja, a afetividade se tornou a chave para a potência do silêncio mobilizar a resistência contra o caráter negativo dos deslocamentos.

“Diante do Inenarrável”, como terceira reflexão e último capítulo, nos trouxe uma dedicação em torno das técnicas discursivas da potência do silêncio levando em conta principalmente as limitações de a palavra dar conta das relações interiores, bem como testemunhais, que enleiam categorias como luto, tortura e traumas, que acabam incapacitando a tradução das memórias enleadas pelo horror da ditadura militar. **O indizível sentido do amor**, de Rosângela Vieira Rocha (2017) e **Volto semana que vem**, Maria Pilla (2015), nesse debate, viabilizam a potência do silêncio como estratégia frente ao outro, que se figura para dar conta das falhas internas que atravessam o relato do eu, quebrando as limitações discursivas.

Os temas analisados das obras versaram também a respeito dos desaparecimentos nos contextos de sistemas repressores; os apagamentos dos elementos investigativos que serviriam de provas para a condenação dos envolvidos e, por consequência dessas situações, a chance ínfima do último adeus e o processo de luto defasado para os

familiares. Percebemos, então, que as tramas resgatam lugares de memória operando uma ênfase aos momentos de pequenas, mas significativas resistências. Ao mesmo tempo, abordamos a importância do silêncio como sinal de respeito a dor, como uma forma possível de lidar com o padecimento. Por outro lado, surgiu inclusive a fala como condução a um outro entendimento, de quem encara a aflição de si ou do outro e consegue refletir, transmitir, facear o sofrimento, o que nos faz retomar novamente a relevância da palavra frente aos mecanismos da potência do silêncio.

Isto posto, é importante salientar que as configurações das personagens e a estrutura das narrativas analisadas como um todo, nos capítulos supracitados, sofrem algum dano e apresentam consequências negativas. É o que de certa forma as conectam – a dor, o trauma, a violência, os vazios, os afetos encobertos pela penumbra do silêncio. O silêncio, por sua vez, abriu um leque interpretativo que nos permitiu inferir o que não estava presente por possuir a probabilidade de carregar inúmeras possibilidades especulativas: “O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras” (ORLANDI, 2007, p. 37), se configurando, dessa forma, como uma ferramenta de resistência em diálogo com a potência do silêncio, que nos mostrou a admissão, a compreensão e a superação da crise dentro das narrativas.

Superação essa que impulsionou métodos possíveis para compreendermos as faltas nas representações ponderadas nesta tese pela categoria significativa da potência do silêncio, como explanamos no primeiro capítulo, em volta das dificuldades de aceitação dos erros do protagonista de **Cabo de guerra**, em que a culpa por situações das quais é acusado entra em confronto com a negação de si:

Na tarde em que vou prestar depoimento, estou saindo de lá, uma moça me aborda, transtornada, dizendo que sou responsável pelo desaparecimento do irmão dela e pela morte do pai. Apresso o passo, ela quase corre atrás de mim, me chamando de assassino. Entre muitos mal-feitos de minha responsabilidade, por ação ou omissão, sei que estou sendo acusado de algo que não me cabe. Ou nisso quero acreditar. Que sei eu? Nada. (BENEDETTI, 2016, p. 31).

O personagem silencia os atos realizados com mentiras que conta a si próprio, até que o tempo transcorrido o confronta, com as reverberações do que fez. Ele prefere a comodidade do desconhecimento proposital que realmente encarar os traumas que ele causou para as pessoas, decorrente da vida como traidor. Por conta disso, nega para si e para os outros as mazelas que causou, sendo, ao longo da narrativa, confrontado com as consequências das ações desumanas.

A escolha de obras pertencentes à literatura recente que trazem uma leitura da ditadura militar proporcionou debates acerca do silenciamento e convocou camadas que versaram por efeito do acúmulo de dores rechaçadas, as quais refletem na atualidade pelo constante desprezo que sofrem. Como estratégia política, o silêncio é requisitado tanto pela imposição como pela proposição, de um lado a dominação, o calar do sujeito, de outro a resistência, a proteção, a defesa, nesse contexto de regimes cerceadores de liberdade: “Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência).” (ORLANDI, 2007, p. 29). Sendo assim, o silêncio também é visto como uma conduta de resistência, contra o controle da fala dos indivíduos, e também o que escapa do apreensível: refúgio do ser perante o sistema, como uma coisa particular, inescrutável.

As forças negativas e aniquiladoras, advindas de situações-limite, como prisão e tortura, geralmente convocam a mudez da pessoa afetada pelo impacto desfavorável da experiência, dificultando a fala:

Assim, a experiência traumática adquire uma outra virulência: a do desconhecimento e da invisibilidade. Ela passa a operar como um defeito, uma deficiência, uma idiossincrasia negativa, impossível de esquecer, mas que se procura, paradoxalmente e com esforço, apagar, ocultar, colocar longe dos próprios olhos e dos olhos alheios e assim misturá-la entre as experiências desagradáveis e não ditos do cotidiano. (ENDO, 2016, p. 17-18).

Como demonstramos no terceiro capítulo com a obra **O indivisível sentido do amor**, a protagonista sentia o marido rodeado de segredos intransponíveis, uma existência penetrada pela taciturnidade, em que não se sentia completamente com ele em vida e vai em busca desse preenchimento na morte, dando lugar à narrativa das histórias ouvidas, pesquisadas e lidas post-mortem, esquecendo de si para dar primazia às vivências do outro. Isso, ao nosso ver, é propiciar uma gama profícua em torno da perda, ressignificando a ausência e criando algo novo em cima dos cacos e silêncios da memória, revelando produções da literatura recente que não se limitam a um diagnóstico fatalista do horror da ditadura militar, visto que a protagonista, mesmo diante da morte, consegue dar significado a dor e ao luto. Os temas trabalhados e o vazio, nessa perspectiva, apontaram uma outra dimensão para as obras, neste caso os escritores materializaram a palavra crivada pelo silêncio, como uma lança, causando dor, por machucar, por não ser fácil.

Utilizamos também, em todo o trabalho, as artes plásticas de Cláudia Casarino (2017) com a exposição de tecidos transparentes para ampliar a visão em torno do conceito formulado, porque a transparência mostra e esconde, veste e cobre. Afinal, o silêncio estabelece o jogo de possibilitar o ato de ver na ausência a presença, o estar no não estar, de ser intimado pela memória e poder esquecer novamente, como na obra a seguir, da mesma artífice:



*O outro abraço.* Cláudia Casarino: iluminando la ausencia, 2018.

Portanto, o objetivo do estudo foi demonstrar o quanto as representações trabalhadas aqui sinalizaram a dimensão negativa do silenciamento, mas que, por outro lado, propiciaram a oportunidade de expandir os significados pela potência do silêncio, visto que é tão potente quanto o dito, em razão de as duas vertentes propiciarem sentidos às expressões do trauma, sem uma negatividade aterradora e sim produtiva. Isto é, a palavra e o silêncio alimentam e enriquecem a interpretação da linguagem, pois ambas são categorias profícuas e carregam pluralidades em si mesmas:

Sem proferir uma única palavra, o silêncio ainda é um discurso sugestivo quando sua ressonância penetra em uma discussão. Sua eficácia ao agir, conhecer o outro, transmitir opiniões e apoiar comportamentos não é menor do que pode ter a língua. A eloquência não é apenas uma questão de palavras, mas

também de silêncios, por quanto eles podem dizer. (LE BRETON, 2006, p. 57, tradução nossa)<sup>29</sup>

Visto isso, a potência do silêncio mostra que independente da maneira de como se realiza nas narrativas, sempre agregará e se integrará de uma forma proveitosa à trama, trazendo a resistência à mudez e à aniquilação absoluta. É importante salientar que todas as obras analisadas utilizam a ambivalência do silêncio de variados jeitos, o qual pode unir ou separar, provocar algum dano ou consequências favoráveis nas personagens, trazer certezas ou dúvidas, curar as feridas ou as deixar piores, denotar o vazio ou o preenchimento. Segundo Eni-Orlandi (2007, p. 50), por não termos “marcas formais, mas pistas e traços” dos acontecimentos do silêncio, temos que se atentar ao fato de que ele se estabelece pelas relações dos indivíduos e por processos de significação que ele põe em jogo, ou seja, ele não é um conceito engessado por uma só característica ou padrão interpretativo. Temos de conhecer seus próprios modos de significar. Por isso, ele traz a incerteza, mas junto a ela a possibilidade de superação, um vetor de escape à condenação negativa e petrificada do horror.

---

<sup>29</sup> Sin pronunciar una sola palabra, el silencio no deja de ser un discurso sugestivo cuando su resonancia penetra en una discusión. Su eficacia a la hora de actuar sobre el otro, de transmitir opiniones y respaldar conductas no es menor que la que pueda tener el lenguaje. La elocuencia no es solo cuestión de palabras sino también de silencios, por lo mucho que pueden decir.

## REFERÊNCIAS

2º CONVERSACÕES Eco.Pós Afectos sudacas. Acción y desilusión - Andrés Di Tella y la protesta chilena. Cecilia Macón. 2021. 1 vídeo (1h32m39s). Publicado pelo canal **Eco-Pós UFRJ**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vmAk4SzpM38>. Acesso em: 01 jan. 2022.

ABADÍA, Mila. **Mila Abadía OLHANDO Claudia Casarino**. 2015. Disponível em: <https://mujeresmirandomujeres.com/claudia-casarino-mila-abadia/>. Page. Acesso em: 10 de março de 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby: Escrita da Potência**. Assírio e Alvin, Lisboa: 2007.

\_\_\_\_\_. La potencia del pensiero. the potency of thought. **Revista do Departamento de Psicologia-UFF**, v. 18, n. 1, p. 11-28, 2006. Trad.: de Carolina Pizzolo Torquato.

\_\_\_\_\_. **O que resta de auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANDERS, Günther. **Nosotros, los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann**. Paidós, 2001.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Editora Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sobre a violência**. Civilização Brasileira, 2022.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 471 -498 (Estudos, 2).

BEAUD, Michel. **L'art de la thèse**. La Découverte, 2020.

BENEDETTI, Ivone. **Cabo de guerra**. São Paulo: Boitempo, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- BEZERRA FILHO, Feliciano José; SANTOS, Silvana Maria dos. **Literatura e Política: engajamento e cultura em tempos de repressão**. Teresina. FUESPI, 2015.
- BISCHAIN, Sônia Regina. **Nem tudo é silêncio**. São Paulo: Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- BORGES, J.L. A rosa profunda. In: J.L. Borges, **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1989.
- BRACHER, Beatriz. **Não falei**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BRANDINI, Laura taddei. Invisibilidade e silêncio em vidas provisórias, de Edney Silvestre. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: Dossiê nº 25, p. 67-84. 2021.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Vida precária: el poder del duelo y la violencia**. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CANCLINI, N. G. O mundo inteiro como lugar estranho. In: \_\_\_\_\_. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Trad. Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 55-72.
- CASTRO, M. A. de. **Dicionário de Poética e Pensamento**, 2020. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acesso em: 16 de set. 2022.
- CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar: poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- CINTRA, Elaine Cristina. **A "estética do silêncio" no Livro do desassossego: um estudo da escritura em Fernando Pessoa**. Tese (doutorado). São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2005.
- CLAUDIA Casarino: iluminando a ausência. **Artishock**. Chile, 27 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2018/02/27/claudia-casarino-canarias/>. Page. Acessado em 27 de set. 2021.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- COMTE-SPONVILLE, André. **Bom dia angústia!**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CRESSWELL, Tim. **On the move: mobility in the modern Western World**. New York: Routledge, 2006. xi, 327p.



DADOUN, Roger. **A violência**: ensaio acerca do “homo violens”. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Sobre a escrita como abrigo de resistência**. 2022. Disponível em: Suplemento Pernambuco - Sobre a escrita como abrigo e resistência . Page. Acesso em: 05 de abril de 2023.

\_\_\_\_\_. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

D'ARAUJO, Maria Celina Soares; SOARES, Glaucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIAS, Maurício Santana. A arte de dizer menos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Domingo, 19 de setembro de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1909199905.htm>. Acesso em: 28 de maio de 2019.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. Boitempo editorial, 2015.

ENDERS, Geise Bernadelli Guerra. **Não falei** — O trabalho de memória na narrativa de um sobrevivente. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

ENDO, Paulo Cesar. Sonhar o desaparecimento forçado de pessoas: impossibilidade de presença e perenidade de ausência como efeito do legado da ditadura civil-militar no Brasil. **Psicologia USP**. Volume 27, número 1. São Paulo, 2016. p. 8-15.

\_\_\_\_\_. Elaboração onírica, sonhos traumáticos e representação na literatura de testemunho pós-ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, [orgs]. **Escritas da Violência, vol. 2 | Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 119-132.

ESTRELA LIMA, Andressa. **Regimes de si em “Na teia do sol”, de Menalton Braff**. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2019.

FERREIRA, Acylene Maria Cabral. Culpa e angústia em Heidegger. **XI Jornada de Psicanálise do Espaço Moebius** – Psicanálise, Angústia e Contemporaneidade. 01 dez. de 2001.

FERREIRA, Christiane Nascimento. **A escritura como monumentum**. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2014. Tese.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Escrever o luto”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 3, e79375, 2021.

FILHO, Antônio Coutinho Soares. Espirais da memória em o *corpo interminável*, de cláudia lage. **Revista Entreletras**. (Araguaína), v. 12, n. 2, mai./ago. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **Ditos e escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Organização, seleção de textos e revisão técnica: Manoel Barros Motta. Trad.: Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

\_\_\_\_\_. **O que é a crítica? seguido de A cultura de si**. Trad.: Pedro Elói Duarte. Librairie Philosophique J. VRIN, 2015.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil** (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2010.

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Entre moi et moi-même” (Entre eu e eu-mesmo”, Paul Ricouer). In: GALLE, Helmut, Org. e Outros. **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, 2009. 133-139.

\_\_\_\_\_. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GALLE, Helmut. “Antändig geblieben” -sobre a autoimagem nas memórias de perpetradores nazistas. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, [orgs]. **Escritas da Violência, vol. 1 | O Testemunho**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 90-106.

GELLIS, André; HAMUD, Maria Isabel Lima. Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente. **Psicologia USP**, São Paulo, 2011, vol. 22, p. 635-653.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: USP, Fapesp, 2012.

HATOUM, Milton. **Pontos de fuga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HUR, Domenico Uhng. Departamento de Psicologia Social e Institucional/ UERJ. **Poder e potência em Deleuze: forças e resistência**. Mnemosine Vol.12, nº1, p. 210-232 (2016) – Artigos.

JUARROZ, Roberto. Poemas de otredad: 17. Tradução de Reynaldo Damazio. In: MENDONÇA, Vanderley (Ed.). **Lira argenta: poesia em tradução**. Edição bilíngue. São Paulo, SP: Selo Demônio Negro, 2017. Em espanhol: 146; em português: 147.

- KUCINSKI, Bernardo. **K.**: relato de uma busca. São Paulo: Cosacnaify, 2014.
- LAGE, Cláudia. **O corpo interminável**. Editora Record, 2019.
- LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEÃO, Camila Vianna. **Silêncio e sentido**: as tramas do silêncio em *A parede no escuro*, de Altair Martins. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUC/RS, 2011.
- LE BRETON, David. **El Silencio**. 2 ed. Madrid: Ediciones sequitur, 2006.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.
- LEHNEN, Leila. Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e “O condomínio”, de Luis Fernando Veríssimo. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 43, p. 69-97, jan./jun. 2014.
- LESSING, Doris. **Prisões que escolhemos para viver**. Trad.: Jacqueline Klimeck Gouvêa Gama. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- LIMA, A. E. **Narração, memória e violência em *Na teia do sol*, de Menalton Braff**. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura Plena em Letras Português). Piauí: Universidade Estadual do Piauí, 2015.
- MACÓN, Cecilia; SOLANA, Mariela. **Pretérito indefinido**: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado. Buenos Aires: Título, 2015.
- MAIA, Andressa Macena; LEHNEN, Leila Maria. Uma cartografia do afeto: A presença da ausência em *De mim já nem se lembra*. **Revista Prâksis**. Novo Hamburgo. a. 15. n. 2. jul./dez. 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,1991.
- NETA, Juracy Pinheiro de Oliveira. Within the sound of silence: entre flusser, silêncios e literatura, **Revista Desenredos**. Ano VII, número 23, Teresina, Piauí, maio de 2015. p. 1-11.
- NOVAES, Adauto (org.). **Mutações**: o silêncio e a prosa do mundo. Edições Sesc, 2015.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6 ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- PADRÓS, Enrique Serra. Terrorismo de Estado: reflexões a partir das experiências das Ditaduras de Segurança Nacional. In: GALLO, Carlos Artur; RUBERT, Silviana [orgs.]. **Entre a memória e o esquecimento**: estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil. Porto Alegre: Editora Deriva, 2014. p. 13-36.

PASSOS, Izabel C. Friche, (org.). **Poder, normalização e violência**: incursões foucaultianas para a atualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PAULON, Clarisse Pimentel. **Silenciar e Calar**: manifestações do inconsciente no “Esquecimento de Signorelli”. São Paulo: USP, 2013.

PELBART, Peter Pál. A potência de não: linguagem e política em Agamben. **Revista Estudos da Língua(gem)**. Vitória da Conquista v. 15, n. 1, p. 115-124. Junho de 2017.

PENNA, João Camilo. Estado de exceção: um novo paradigma da política? In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 29. Brasília, janeiro-junho, 2007, p. 179-204.

\_\_\_\_\_. Sobre Viver (Entre Giorgio Agamben e Primo Levi). **Outra Travessia**. nº 5. Florianópolis: UFSC, 2005. p. 39-63.

PERDIGÃO, Andréa Bonfim. **Sobre o silêncio**: um livro de entrevistas com vários autores. São José dos Campos, SP: Pulso, 2005.

PEREIRA, Helena Bonito (org.). **Ficção brasileira no século XXI**: história, memória e identidade. São Paulo: Editora Mackenzie, 2016.

PERRUCHOUD, Richard. et al. **Glossário sobre migração**. Suíça: Organização Internacional para Migrações, 2009.

PILLA, Maria. **Volto semana que vem**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. **Volto semana que vem**. Porto Alegre: Ama livros, 2022.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência, ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 15-64.

RAWET, Samuel. **Contos do imigrante**. J. Olympio, 1956.

ROCHA, Rosângela Vieira. **O indivisível sentido do amor**. São Paulo: Editora Patuá, 2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Editora Companhia das Letras, 2019.

RUFFATO, Luiz. **De mim já nem se lembra**. São Paulo: Richmond Educação, 2008.

\_\_\_\_\_. **De mim já nem se lembra**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUBERT, Silvania. “Para reconciliar é preciso esquecer?”: reflexões sobre as possibilidades de resgate da memória da repressão política no Brasil. In: **Entre a memória e o esquecimento**: estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil. Carlos Artur Gallo; Silvania Rubert [orgs.] -Porto Alegre: Editora Deriva, 2014. p. 13-36.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Autêntica, 2016.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. **Margens/Márgenes: Revista de Cultura**, n. 2, p. 4-13, 2002.

SARAIVA, Karla. Foucault e Educação. **SlideShare**. Brasil, 19 de março de 2014. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/karlasaraiva7/os-trs-domnios-na-obra-de-michel-foucault-1> page. Acessado em: 22 jan. 2019.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCIACCA, Michele. **Silêncio e palavra**. Trad. Maria Teresa Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Faculdade de filosofia, 1967.

SCOTT, James C. Exploração normal, resistência normal. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 5. Brasília, janeiro-julho de 2011, p. 217-243.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.

\_\_\_\_\_. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, [orgs]. **Escritas da Violência, vol. 2 | Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

SILVA, Carlos Augusto Moraes. **A poética do silêncio em *Vidas Secas* e *A hora da estrela***. Dissertação de Mestrado. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

SILVESTRE, Edney. **Vidas Provisórias**. São Paulo: intrínseca, 2013.

SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio. In: **A vontade radical: estilos**. Trad.: João Roberto Martins Filho. São Paulo: comte Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.

SOUSA, Jessie Jane Vieira de. Memórias de uma ex-presa política: insílios latino-americanos. **História Oral**, v. 9, n. 2, p. 65-82, jul.-dez. 2006.

TEIXEIRA, Glauciane Reis. **Poéticas do silêncio: reflexões sobre romances brasileiros do século XXI**. Tese (doutorado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

THOMAZ, Paulo Cesar. II Jornada de Crítica Literária: **Ecocríticas: Estados de Natureza**, 2017, Brasília.

\_\_\_\_\_. **O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec.** 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. Boitempo Editorial, 2015.

TERRON, Joca Reiners. **Noite dentro da noite:** uma autobiografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

THIESSE, Anne-Marie. **Ficções criadoras:** as identidades nacionais. **Anos 90**, v. 9, n. 15, p. 7-23, 2001.

TRINDADE, Rafael. Afetos (bio)Políticos – Medo. **Razão Inadequada.** Brasil, 2015. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2015/06/03/afetos-biopoliticos-medo/>. Acesso em: 13 de out. 2017.

WELTER, Juliane Vargas. Delatores à brasileira: entre a cumplicidade e o acaso. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.º 55, dezembro de 2017. p. 333-346.

ZIZEK, Slavoj. **Violência – Seis Notas à Margem.** Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D' Água, 2009.