



# miguilim

revista eletrônica do netli

volume 8, número 3, set.-dez. 2019

## VOZES SEM SONORIDADE: TRAMAS DO SILÊNCIO EM ANACRUSA, DE RICARDO DAUNT



## VOICES WITHOUT SOUND: SILENCE'S WEBS IN ANACRUSA BY RICARDO DAUNT

Sérgio LINARD  
Derivaldo dos SANTOS  
Gabriella Kelmer de Menezes SILVA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 16/04/2019 • APROVADO EM 29/01/2019

---

### Resumo

---

Este trabalho se ocupa de um estudo sobre a figuração do silêncio no romance *Anacrusa* (2004), de Ricardo Daunt. No que se refere à problemática do silêncio, a análise tem como principais bases teóricas as proposições de Barthes (2003), Holanda (1992), Orlandi (2002) e Homem (2011); quanto à especificidade da narrativa, tem-se como aporte teórico o pensamento de Adorno (2012) sobre o narrador contemporâneo, e Candido *et al* (2014) sobre a personagem do romance. O estudo do texto literário de Ricardo Daunt possibilitou-nos conclusões acerca da identidade do narrador contemporâneo. Percebemos que ele não mais se comporta como um simples contador de histórias, recorrendo, dentre outros meios

expressivos, ao silêncio para exercer o seu poder sobre a condução da narrativa. Como procedimento estratégico, o narrador, em *Anacrusa*, retira a voz das personagens quando a fala delas pode prejudicá-lo, o que revela o silêncio como instrumento de subtração do outro. Ademais, considerando outros meios expressivos adotados na narrativa, o narrador também cria espaçamentos maiores entre um parágrafo e outro, o que apresenta um grande recorte na história das personagens, narrando somente os trechos que lhes sejam pertinentes para a visão própria que ele pretende criar diante do leitor.

---

## Abstract

---

The aim of this study is to present how the silence is illustrated in the novel *Anacrusa* (2004), by Ricardo Daunt. Regarding the silence matter, the analysis has as main theoretical basis the propositions of Barthes (2003), Holanda (1992), Orlandi (2002) and Homem (2011). As for the specificity of the narrative, the contributions of Adorno (2012) over the contemporary narrator and Candido et al (2014) over the character of the novel were used as theoretical background. The study of the literary work of Ricardo Daunt fostered conclusions regarding the identity of the contemporary narrator. As a result, the narrator no longer behaves as a simple storyteller, resorting to expressive means such as silence, in order to exert his power over the narrative. Furthermore, as strategic approach the narrator of *Anacrusa* mutes the characters when their speech can compromise him, exposing the silence as an instrument of oppression. The narrator also creates greater spaces between each paragraph, presenting a gap in the story of the characters and narrating only the passages that are pertinent to the vision that he intends to create for the reader.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance contemporâneo. Silêncio. Narrador. Daunt.

**KEYWORDS:** Contemporary novel. Silence. Narrator. Daunt.

---

## Texto integral

---

### Sobre o romance contemporâneo, *Anacrusa* e o silêncio

As mutações da literatura na contemporaneidade já foram anunciadas por críticos como Anatol Rosenfeld e, mais recentemente, por Leyla Perrone-Moisés. Esses, entre outros teóricos, teceram proposições acerca das mudanças que tem sofrido o texto literário, apresentando tendências, similaridades e divergências entre a literatura deste século e a que o antecedeu. As mudanças sobre as quais falamos podem ser observadas quando analisamos os romances produzidos atualmente, constituindo a pertinência do romance como gênero adequado para ser analisado a fim de que materializemos as mudanças da literatura deste século. Importa destacar, ainda, que essas alterações são resultados e respostas de modificações que o gênero começou a sofrer ainda no século XX, conforme observa Perrone-Moisés (2016, p. 85):

No início do século XX o gênero [romance] foi profundamente modificado por alguns autores: Proust, Joyce, Virgínia Woolf. Esses romancistas já não se limitavam a narrar uma história; introduziram na narrativa a exploração psicológica, a reflexão filosófica e estética, e inventaram novas técnicas como o monólogo interior, a mescla de vários segmentos temporais, as digressões ensaísticas e, no caso de Joyce, a experimentação linguística.

Esse elenco de alterações, brevemente apresentado pela autora, revela a necessidade de estudos mais aprofundados sobre o romance contemporâneo, bem como sobre o seu narrador - conforme propõe este estudo -, porque percebemos que, desde a literatura produzida no século XX, a voz narrativa não se limita mais a narrar a história, sendo, portanto, de significativa importância para a sua compreensão. A partir da tradição que os antecedeu, autores da modernidade deram novas possibilidades de explorações linguísticas que são muito utilizadas pela literatura produzida na atualidade, gerando, por seu turno, uma nova tradição a ser observada nos estudos literários sobre obras deste século. Essas novas possibilidades se constituem no romance em estudo, *Anacrusa*, por meio da presença de experimentações linguísticas resultantes de um trabalho com a linguagem, de uma metalinguagem e, ainda, por um entendimento da arte literária de forma interartística, em que outras expressões da arte como a pintura e, em especial, a música – conforme o próprio título do romance já anuncia – compõem o fazer literário.

Percebemos, por exemplo, a presença de experimentações linguísticas em *Anacrusa* desde o seu capítulo inicial, em que, diferentemente do que se espera, a abertura do livro ocorre com uma letra minúscula: “as moscas não batem as asas.” (DAUNT, 2004, p. 11). Essa quebra de parâmetros normativos da língua escrita mostra uma explicitação, por parte do narrador, de que a história que ele passa a conduzir é a continuidade de algo anterior, suspendendo, então, qualquer possibilidade de encadeamento lógico ou linear da narrativa, comumente vista na tradição literária. Por sabermos que *Anacrusa* é a segunda obra de uma trilogia, constatamos desde o início do romance a marcação desta continuidade.

A respeito disso, conforme pode-se ver nos trechos a seguir do romance ora analisado, há um rompimento da ordem do espaço, assim como da ordem do tempo, dando à obra características típicas dos romances deste período, como ressalta Rosenfeld (1996, p. 80): “[...] Espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas.” Em *Anacrusa*, a passagem do tempo, por exemplo, é introduzida como um elemento sob responsabilidade das personagens que têm em suas mãos uma espécie de planeta reduzido, o anoitecer e o amanhecer dependem, então, da forma como esse planeta é tratado por Isabel, Antônio e Vidal:

“Ninguém se lembrou que era hora de anoitecer,” falei, depositando novamente a pelotinha na caixa e repondo a tampa.

“Deixe a laranja sobre a bandeja”, ironizou Vidal, se apercebendo que eu cometera um equívoco.

“Não podemos mais ficar com o planeta. É responsabilidade demais. Acho que devíamos encaminhá-lo ao setor competente”, ponderei.

“Somos nós o setor competente”, redarguiu Vidal.

“É isso mesmo”, disse Isabel.

“Lá vem você também. Nem sabe o que é ‘setor competente’, Isabel”, falei.

“Vidal disse que é a gente”, retrucou Isabel.

“Isso é o que ele acha”, trepliquei, trocando a laranja pela pelotinha e colocando a última na caixa.

“Já que você está de pé, que acenda a luz”, disse Vidal.

Fiz o que ele pediu, levei depois o planeta para a cozinha, guardando-o sobre o guarda-comida. (DAUNT, 2004, p. 90 – 91).

Além do controle do tempo, que na narrativa está sob as mãos das personagens, percebemos, no trecho acima, que o espaço em que esses indivíduos se encontram é diferente do espaço comumente construído, sendo, dessa maneira, um espaço relativo. Temos aqui um espaço no qual Isabel, Antonio e Vidal, são capazes de controlar o tempo e têm posse sobre o planeta que, por seu turno, é materializado em uma “pelotinha” utilizada por Isabel para divertimento próprio, uma espécie de brinquedo.

Uma melhor explanação desse ambiente físico em que a narrativa se constrói pode ser feita a partir do trecho em que a personagem Antonio descreve a própria casa: “‘É uma árvore’, falo, procurando justificar sua ascensão pelos cômodos, com agilidade chega ao último galho” (DAUNT, 2004, p. 21). Como uma casa da árvore das fantasias infantis, a morada das personagens de *Anacrusa* confunde-se com uma planta; as divisões se fazem por meio dos galhos pelos quais moradores e visitantes precisam se locomover para percorrerem o espaço da casa. Este que sofre mutações constantes é líquido, flutuante, ora se metamorfoseia em uma mariposa, ora se concentra em uma pelotinha. Tal mutação constante dos espaços dificulta até mesmo a compreensão dessa categoria dentro do romance, mas é justamente essa liquidez dos ambientes que dá o caráter fragmentário ao texto.

O enredo, por sua vez, recorre a uma construção caótica para contar a história de um triângulo amoroso constituído entre o narrador, que ora é Antônio, ora é Vidal, e ora é Isabel. Com uma presença marcante do fantástico – a exemplo de uma silenciosa mariposa que, quando aparece desfaz a ordem da vida –, essa ficção apresenta a história de três personagens ordinárias que vivem em um

mundo recém-destruído e são cercadas pelos diversos conflitos sociais e psicológicos que as assombra e gera desordens que permeiam todo o romance. De acordo com Rosenfeld (1996, p.81), essa dificuldade é gerada pela negação do “compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” presente nos romances deste período. Nestes romances, o tempo real dá espaço ao tempo psicológico a fim de que se chegue o mais próximo possível do psiquismo.

A busca pelas constituições psíquicas na obra literária leva à identificação de diversas manifestações em que o fluxo de pensamento das personagens substitui o ordenamento canônico da narrativa, comumente empregado pelo narrador clássico. Tem-se, neste caso, um esgarçamento da experimentação linguística promovido pelos monólogos interiores cada vez mais próximos de uma realidade psíquica. O narrador tem, portanto, uma focalização “apenas em uma parcela dele, imensamente ampliada.” (ROSENFELD, 1996, p. 85).

Diante dessa perspectiva de constituição do narrador contemporâneo, importa observar o estado da arte acerca de Ricardo Daunt e sua obra para que seja possibilitada a compreensão dos elementos que perpassam o texto literário do referido autor. Daunt teve sua estreia literária em 1975, ano em que publicou *Juan* pela editora José Olympio. Ele apresenta uma robusta obra que transita pelos gêneros ensaio, conto, poesia, novela e romance. *Anacrusa*, publicado em 2004, é o segundo volume de uma trilogia que se inicia com *Manuário de Vidal* (1981) e termina com *O romance de Isabel* (2013).

Sua primeira obra, um livro de contos intitulado *Juan* (1975), encontra-se esgotada e apresenta ao cenário das letras no Brasil uma escrita consistente, amadurecida e de reconhecido valor estético. Encontra-se, no texto de Daunt, “uma formação essencialmente literária, de modo a deixar na linguagem marcas conceituais ligadas ao artístico” (DIAS, 2013, p. 160). Os contos do autor, por exemplo, têm forte presença de movimentos que ora refletem e ora refratam a tradição literária, feito só possível a autores que dominam o fazer literário e (re)conhecem aqueles que o antecederam.

Em seu livro de contos, *Poses* (2005), por exemplo, encontramos o conto *X*. Esse texto apresenta uma narrativa de ares futuristas com a exaltação da máquina, da tecnologia e do progresso gerado por ela. Ali, o autor explora sua inventividade e inovação, mas não deixa de reconhecer a importância da tradição literária, pois a problemática do conto é solucionada por uma mensagem criptografada, em código binário, cujo conteúdo é um trecho da peça *Sonhos de uma noite de verão*, de William Shakespeare. A percepção do árduo fazer literário de Ricardo Daunt levou Falleiros (2017) a alegorizar o trabalho do autor com o de um lapidário, por entender que há em seus textos um trabalho incessante na busca pela “joia perfeita”. Falleiros (2017, p.3) observa que Ricardo “mergulha na técnica como um aprendiz, espalhando pelo enredo, com rigor, todos os tipos de lapidação, numa pesquisa que se agarra ao texto sem artificialismo pedante”.

Postulamos, então, que a literatura produzida por Daunt introduz ao leitor uma preocupação com o material estético apresentado. Desde sua obra inicial,

constata-se tal preocupação, como observamos no trecho: “a fina mulher esqueceu uma bolsa que é preta em cima da mesa mas não voltou. Na bolsa da fina mulher havia vento preto guardado num invólucro parafinado, para finados, sujo de fotografias.” (DAUNT, 1975, p.18), em que se tem a utilização consciente de recursos sonoros e semânticos da língua a fim de que se garanta uma harmonia imitativa presente no conto do qual esse excerto faz parte.

Essa articulação entre o estético e o social funciona como um ponto chave para a metodologia de nossa pesquisa, uma vez que nos baseamos na defesa de Candido (2014) de que a análise integral do texto literário deve decorrer de uma fusão dialética entre texto e contexto. Entendemos, portanto, como indispensável a consideração dos aspectos estruturais e sociais do romance em análise, pois, como demonstrado acima, essa relação constitui toda a obra de Ricardo Daunt e, no romance em estudo, se realiza de diversas maneiras.

A leitura a ser aqui apresentada parte, portanto, da defesa de Candido (2014, p. 13) de que a “análise estética precede considerações de outra ordem”, encarando, desta maneira, a “dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2014, p. 17) capaz de explicar o material estético em análise. Ressaltamos, também, que tal perspectiva foi adotada por considerarmos o valor estético e social da obra de Ricardo Daunt e sua importância para o panorama da literatura brasileira do século XXI.

Realizada a apresentação de Daunt, trataremos, agora, da exposição da obra aqui estudada, bem como da categoria de análise escolhida. Quanto à *Anacrusa* (2004), sabemos que se trata de um romance que tem como característica principal uma divergência do romance tradicional mediante a fuga da linearidade. Essa fuga é utilizada para contar a história de um triângulo amoroso entre Isabel, Antonio e Vidal, três personagens ordinárias que se encontram em um mundo aparentemente recém-destruído. A narrativa, construída sobre aspectos fantásticos, divide-se em quatro partes e dezoito capítulos. Os capítulos não recebem títulos, mas as quatro partes que dividem o texto são assim denominadas: 1 – Os nomes e os modos; 2 – A levedura dos corpos; 3 – A pelotinha de Isabel; e 4 – O equinócio e a Germinação das plantas. Como os próprios títulos de cada parte anunciam, neste romance as personagens iniciam um processo de recriação do mundo em que se encontram. Inicia-se do mais basilar, conforme aponta a própria tradição judaico-cristã, as coisas e os modos deste “novo mundo” ganham nomes que são designados conforme os conhecimentos prévios de cada personagem e, ainda, de acordo com seus ânimos e sentimentos naquele momento da narrativa. A seguir, as problemáticas em torno da morte de Isabel (ocorrida no primeiro romance da trilogia) são desenroladas, dando sequência ao processo de reestruturação física do planeta até o desfecho do romance anunciando que “a terra está preparada, infiltrada de esperança, as vozes trabalham procurando operar a transformação [...]” (DAUNT, 2004, p. 140).

Essa narrativa apresenta um alto teor de experimentação linguística em sua estruturação; as personagens são deformadas e reduzidas, como observamos no trecho: “Ontem Isabel estava trancada no armário, morta, dizendo-me coisas para além de todas as transcendências. Hoje, proclama-se seiva e músculos, religião e artifício. Anacronismo e arcano.” (DAUNT, 2004, p.11). Tal caracterização revela

influências de cunho cubista e expressionista, pois a personagem principal, Isabel, é deformada em sua descrição e reduzida a um simples composto de seiva e músculos. Além disso, conforme afirma o próprio narrador, essa personagem é mantida viva e com o poder da fala para que ela possa salvá-lo: “Não destruí a fala de Isabel, ela me inocentará, exijo isso.” (DAUNT, 2004, p.14). Consta-se, portanto, um construto de falas em prol da voz do narrador que, por seu turno, recorre ao silêncio para conduzir a narrativa rumo à construção positiva de sua imagem.

Quanto à categoria analítica do silêncio, percebemos que as diversas experimentações e modificações ocorridas com o material estético levam esse romance a apresentar um signo que Barthes (2003) entende como sendo construído para não ser signo, mas rapidamente recuperado como tal. Trata-se do signo do silêncio, escolhido, para este trabalho, como categoria de análise da obra em questão.

No caso de *Anacrusa*, o silêncio surge de formas diversas, pois se constitui por meio do cerceamento da voz de personagens e da ocultação de pensamentos e atitudes por parte do narrador. Além disso, a utilização de expressões que remetem a este campo semântico e algumas modificações tipográficas nos fazem pensar acerca de formas de silêncio e silenciamento, conforme sistematização de Barthes (2003). A observação dessas figurações da categoria de análise aqui elencada baseia-se, também, em Orlandi (2002, p. 14), ao defender a presença do silêncio nas palavras: “quando dizemos que há silêncio nas palavras estamos dizendo que: elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam,” levando ao entendimento de que este signo precisa ser investigado para que seus respectivos sentidos venham à superfície do texto.

Uma distinção inicial para as realizações do silêncio é traçada por Barthes e serve como ponto inicial para o reconhecimento desse signo em *Anacrusa*, mais especificamente no narrador da obra. Barthes distingue o silêncio em *tacere* e *silere*. O primeiro diz respeito ao “silêncio de fala e opõe-se ao *silere*, como silêncio de natureza ou de divindade” (BARTHES, 2003, p. 50). A partir dessa divisão, podemos, então, reconhecer distintas maneiras do silêncio se construir no texto literário e, ainda, múltiplos significados.

Essa primeira distinção do silêncio proposta por Barthes pode ser encontrada nos textos literários sobre diversos aspectos constituintes de personagens e/ou contextos ficcionais que retratem aquilo que é reconhecido como uma tática. As personagens e o narrador de um romance, por exemplo, podem recorrer ao silêncio, ainda como postula Barthes (2003), como táticas para ocultar práticas e/ou pensamentos ditos como mundanos, imorais, errados. Uma construção, portanto, pela ausência da fala que pode implicar no reconhecimento de falhas morais entre os envolvidos naquele contexto; logo, uma figuração do silêncio que é “sempre implícita” (BARTHES, 2003, p. 54). Não obstante essa faceta de forma para ocultação de desvios morais, o *tacere* é apontado, também, como uma forma de silêncio do pensamento ou “o silêncio do cético” (BARTHES, 2003, p. 56). Sobre essa possibilidade de realização do signo em análise, importa a apreensão das palavras de Barthes (2003, p. 57 - 58) a seguir:

[esse silêncio] é psicológico, lógico e ético. Notar, é importante, que o silêncio cético não é um silêncio da boca (os céticos falam como qualquer um), mas do 'pensamento' da 'razão', do sistema implícito que subjaz a toda filosofia, toda declaração, todo discurso não-contingente, articulando-os [...] em última instância, seria possível dizer que a 'tagarelice', como discurso da pura contingência, é uma forma do silêncio que desmonta as falas.

Tal possibilidade para o silêncio revela, assim, a necessidade de se considerar, também, as ausências de enredos psicológicos atrelados a personagens e narradores, uma vez que tais ausências possibilitam a interpretação de estratégias utilizadas pelo envolvido nesse ato de silêncio para resguardar sua própria moral interior.

No romance em estudo, identificou-se que o fato de o narrador ser um narrador-protagonista caracteriza-o como melhor parâmetro de sondagem para a categoria de análise. Para este caso, a seguinte passagem da narrativa nos é elucidativa: "Estou Isabel, a implorar a esse chão que se submeta de uma vez por todas, [...] para amplificarmos nossa voz sem sonoridade e nos alinharmos para lá das formas do desafeto." (DAUNT, 2004, p. 33), para a percepção de que o próprio narrador reconhece a presença do silêncio nas falas dos envolvidos na narrativa. Esse reconhecimento da voz sem sonoridade instala no enredo um campo semântico construído sobre as formas do silêncio, uma vez que as personagens dessa narrativa não têm expressividade diante de forças superiores. O que justifica, também, que mesmo em momentos da história de Isabel, Antonio e Vidal, em que eles são colocados como detentores do controle do tempo e do espaço em que a história acontece, por exemplo, a inexpressividade deles é tamanha que atos como uma chuva são suficientes para que um mutismo generalizado aconteça, dando espaço ao medo de que tudo aquilo que eles construíram seja perdido.

### **O silêncio enquanto signo: possibilidades e significados**

Quem lê o romance *Anacrusa*, logo percebe o silêncio, na forma de *tacere*, quando o narrador o introduz por meio do silenciamento e/ou apagamento da fala das personagens e na forma do *silere*, quando este mesmo narrador descreve ambientes silenciosos, entrega-se ao silêncio que os atinge de forma incapacitante, bem como quando faz recortes de espaçamentos gráficos entre um parágrafo e outro, constituindo, dentro da narrativa, um considerável recorte temporal que leva o leitor para o passado ou para o futuro ou, em outros momentos, que muda o ambiente da cena narrada sem dar uma conclusão àquela que fora iniciada antes do espaçamento gráfico mencionado.

As duas faces do silêncio em *Anacrusa* podem ser elucidadas pelos fragmentos a seguir. Neste primeiro, o *silere* se constitui, de forma sobrenatural, dentro do ambiente em que as personagens se encontram sem que haja

possibilidade de escolha por parte dos envolvidos: “Um impenetrável mutismo desabava então sobre toda a terra obrigando as pessoas a se entenderem sem se falar.” (DAUNT, 2004, p. 113). Essa realização do silêncio terá uma análise mais minuciosa na seção a seguir, quando falaremos das significações deste signo.

Já a face do *tacere*, mais explorada dentro do romance, pode ser ilustrada por trechos em que o narrador anuncia prazer no silenciamento da personagem Isabel: “Os olhos de Isabel, bolas de gude flutuando no rosto. Seu silêncio: puro prazer em minhas mãos.” (DAUNT, 2004, p. 53) e, ainda, pelo momento em que manda Antonio calar-se por entender que aquilo que ele fala não o agrada. Como em “Cala-se de uma vez, Antonio” (DAUNT, 2004, p. 83), corroborando à ideia exposta de que o signo do silêncio pode ser explorado como forma de opressão e “reserva de força” como observa Holanda (1992, p. 57), pois, ainda que tenha reconhecido a voz de todos como sem sonoridade, Antonio, entre os seus iguais, faz questão de apresentar um poder e uma força maiores a fim de garantir o distanciamento necessário para que seus objetivos sejam atingidos. A sua vontade deve prevalecer.

Além disso, sabemos que o silêncio pode ser utilizado, na literatura, para falar de assuntos envolvidos em tabus, censurados ou interditos; assuntos que a semântica da palavra não se faz suficiente para expressá-los. Para estes tipos de assuntos, mas não somente para eles, recorre-se ao que Homem (2011) chamou de “não-palavra”. De acordo com a autora:

através da fatura delicada entre caos, silêncio e letra, presentifica-se a obra, a criação: produção operada pela palavra que dá vida ao sujeito, dialetizando com o inominável, por meio da ausência que se institui nas entrelinhas do texto, apontando para o horizonte da não-palavra. No início, no meio e no fim, o que não se pronuncia esbarra na linguagem e põe o autor na via de seu trabalho de carpintaria-escrita. (HOMEM, 2011, p. 196)

Não obstante a possibilidade do silêncio como um horizonte da palavra, encontramos, ainda em Barthes (2003, p. 59), o reconhecimento desse elemento como um signo. Barthes entende que 1) “o silêncio é o significante de um significado pleno”; e 2) “O silêncio = preso num paradigma ‘ampliado’, ou seja, ao mesmo tempo paradigmático e sintagmático: quem é silencioso ≠ de quem fala.”. A partir dessas constatações, o autor entende que o “silêncio só se torna signo quando o fazem falar” (BARTHES, 2003, p. 60), dito de outra maneira, o silêncio na literatura exige um reconhecimento por parte do leitor. Dessa maneira, esse signo também se constitui como ponto de indeterminação dentro do texto que leva o leitor a preenchê-lo, dando-o um (uns) significado(s).

No tocante ao estudo sobre o silêncio, encontra-se em Orlandi (2002, p. 52) a defesa de que: “pensar o silêncio, a nosso ver, é traçar um limite à redução da significação ao paradigma da linguagem verbal. Isto significa uma decentração do verbal.” Dessa feita, o estudo do silêncio foge da hegemonia do estudo da palavra para compreender a não-palavra e suas utilizações que, por muitas vezes,

sinalizam um movimento de dominação e resistência despercebidos na análise da linguagem verbal.

### O silêncio e o narrador de *Anacrusa*

Das diversas maneiras possíveis para a utilização e exploração do silêncio, tem-se os apagamentos das falas das personagens. Nesses casos, há uma experimentação linguística por parte do autor ao subverter as normas gramaticais e utilizar, por exemplo, apenas aspas abertas ( “ ”), no limite de um grande espaço em branco. Tal espaço representa aquilo que seria a fala das personagens envolvidas na cena narrada. Essa realização ocorre, em relação às demais aqui exploradas, de forma reduzida, mas traz uma importante contribuição para o entendimento da história. Vejamos o fragmento abaixo, retirado do último capítulo da primeira parte do livro: “Os nomes e os modos.”

[...] “Foi nessa hora que Vidal se evadiu?”

“Não sem antes contemplar o monjolo, o resultado da tarefa”

“E para onde foram depois?”

“Para lá dos gradis da ferrovia, saltamos o tabique, fizemos passar os jornais, atirando-os por cima de nossas cabeças, até despencarmos na alfombra, o hálito do policial emanando de toda a vastidão do relvado.”

“ “

“, ervas daninhas espalhando-se nas direções dos pontos cardeais, assolando o campo, e Janácêk no relvado, sentiu náuseas e rasgou a última folha que restara de sua composição, ouviu-se naquele instante os músicos despindo as suas casacas, suas pantufas, e o ínfimo som do porejamento de suor nas têmporas, e também ratos paralisados no sótão suspirando fundamente, e inefáveis ecos de alguma infância esquecida debaixo de rugas, e por fim a cristalização de toda sonoridade abalando sobre as cabeças até a completa surdez”

“ “

“ “

“ “

“ “

“Às favas Antonio! Onde e quando o encontro com Vidal?”

“Pois não disse?” (DAUNT, 2004, p.49)

Esse excerto foi retirado da cena em que Isabel e Antonio jogam cartas e conversam sobre como se deu a fuga de um presídio encabeçada por Vidal. Neste

capítulo, Antonio é o narrador e, em momentos anteriores, brigou com Vidal durante a caça a uma mariposa. Ao retornar para casa e iniciar o jogo de cartas com Isabel, tem-se início a narrativa da fuga citada.

O romance faz interagir duas partes em uma conversa para que se construa uma comunicação eficiente e eficaz. Não era o que Antonio desejava. Temos, durante todo o capítulo quatro, em especial no trecho acima, a fala de Isabel sendo ignorada a tal ponto que o seu apagamento não influencia na sequência da história. Tal feito é constatado quando percebemos que, após a primeira supressão, a fala de Antônio é iniciada com uma vírgula e se encaixa perfeitamente como uma continuidade da ação iniciada na fala anterior à interrupção de Isabel. Essa realização chega a seu ápice quando todas as demais falas dessa personagem são ignoradas (e apagadas do texto escrito).

Ao adotar apenas aspas abertas para as falas suprimidas de Isabel, o narrador deixa o entendimento de que aquilo falado pela personagem era de caráter aberto, vago, de pouca importância, iniciando, dessa maneira, a construção identitária de uma personagem apática e ignorante. Observa-se, portanto, uma tentativa de deslegitimação da fala de Isabel, por meio do silenciamento. Deslegitimar a sua fala seria uma forma de defender-se de acusações futuras, construindo uma personagem irrelevante e de pouca profundidade, levando-a à morte pela ausência da palavra.

Essa construção feita pelo narrador de *Anacrusa*, materializa o que Adorno (2012, p. 61) chamou de “choques”. De acordo com esse teórico é “por meio de choques que ele [o narrador] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”, trazendo para o leitor uma necessidade maior do que a de contemplação da narrativa apresentada. Com um jogo de construções caóticas e de experimentações linguísticas, o narrador em análise conduz o leitor para uma leitura mais ativa, desconcertante e questionadora do texto.

Para que isso ocorra, vê-se a necessidade de recuperação do significado do silêncio, conforme afirma Barthes (2003) para que se tenha a dimensão do silenciamento sofrido por Isabel, bem como da estratégia de utilização deste signo como forma de opressão, possibilidade observada por Holanda (1992).

Uma vez recuperado o signo do silêncio no caso em análise, percebe-se que a fala de Isabel ressurgiu quando ela decide recorrer ao grito marcado, na escrita, pelo sinal de exclamação e pela expressão popular “às favas!”, comumente utilizada para condenar atitudes e/ou chamar atenção de alguém. Esse recurso, além de desfazer a visão apática que Antonio tenta construir sobre Isabel, reforça a possibilidade de figuração do silêncio, levantada por Holanda (1992, p. 71), como “uma couraça de dureza que o defende da própria fragilidade.” Essa couraça é empregada pelo narrador durante todo o diálogo em análise e para benefício próprio, construindo uma ideia de poder sobre aquilo que é contado e que ele, verdadeiramente, não tem porque possui, juntamente com os demais, uma voz sem sonoridade.

Uma segunda ocorrência do apagamento de falas das personagens é observada na quarta e última parte do romance. Trata-se do capítulo de número treze, narrado por Antonio, e que tem o silêncio em toda a sua construção. Nesse

capítulo, as personagens estão dando início a uma rápida, mas silenciosa reconstrução do mundo em que eles vivem. Isabel encarrega-se de fazer o plantio; Antonio, como um grande arquiteto, monta as praças da cidade, os sistemas de comunicação e os prédios públicos; Vidal, por seu turno, com um espírito nostálgico, fica muitos dias sem dirigir a palavra a Antonio em um movimento de resistência às mudanças feitas pelo narrador, conforme observamos no trecho: “Durante muitos dias Vidal ficou sem me dirigir palavra, construindo, em seus longos momentos de melancolia, um túmulo, também de gesso, onde reuniria tudo o que eu havia fragmentado e que, um dia, significara motivo de orgulho para ele” (DAUNT, 2004, p.109). Os comportamentos e os perfis identitários dessas personagens corroboram as afirmações feitas por Rosenfeld (2014) ao defender que, na obra de arte ficcional, o homem está exposto de maneira tal que no dia a dia ordinário seria impossível. Assim, as atitudes de Antonio e Vidal, neste capítulo, revelam o caráter individual e egoísta do homem, que comumente passa despercebido e só pode ser observado pelo leitor. Dessa maneira, as personagens revelam o que Rosenfeld (2014, p. 45) chamou de “aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda sua plenitude através do conceito”, demonstrando que cenas do cotidiano, quando exploradas pela literatura, ganham uma outra relevância por meio do exemplo positivo ou negativo.

Passadas as fases iniciais de reconstrução do mundo, é chegado o período das chuvas. A preocupação com as sementes plantadas e a enorme quantidade das águas gerou o que o narrador denominou de “impenetrável mutismo”. Esse mutismo teve como resultado o apagamento das falas das personagens, constituindo um silêncio representante do medo e da angústia que a cena vivida por Antonio, Isabel e Vidal estava gerando. O medo de perder toda a construção e os conflitos superados nos capítulos anteriores criaram um receio pela fala, tanto que, uma vez superada a situação, as conversas só foram recuperadas de formas amenas, como observamos no trecho final do capítulo treze:

Um impenetrável mutismo desabava então sobre toda a terra obrigando as pessoas a se entenderem sem se falar. Como principal decorrência do refluxo, a harmonia reinava em todas as latitudes e longitudes.

Exemplo:

“           “, insinuou Vidal, gesticulando.

“           “, assenti com a cabeça.

“           “, Isabel, chamando-nos para o jantar.

“           “, agradeceu o espantalho.

Exatamente à meia-noite cessou o grande refluxo. E embora perdurasse a escassez de água já podíamos voltar a falar parcimoniosamente.

Mais do que nunca as conversas foram amenas. (DAUNT, 2004, p. 113)

Essas experimentações linguísticas fazem-nos perceber que o narrador de *Anacrusa* não só recorre ao silêncio como uma forma de opressão, mas aplica esse signo como uma representação do medo, corroborando com a defesa de Bignotto (2014, p.237) ao afirmar que “tudo se passa como se o silêncio fosse a linguagem natural do horror”. A construção silenciosa dos diálogos acima apresentados se faz mediante o horror causado pelo medo, “Sua voz causou-me arrepios” (DAUNT, 2004, p. 110) e pela escassez, “Os que ainda sobreviviam ao refluxo ficavam estáticos e de boca fechada, retendo sorratamente a saliva debaixo da língua – única água disponível naquelas horas tormentosas” (DAUNT, 2004, p. 113), que assolam as personagens. Seus diálogos anulados representam o medo da palavra e de seu poder, revelá-las seria, portanto, uma forma de tornar ainda mais frágil o momento vivido.

Outra figuração do silêncio explorada pelo narrador na condução da história é o espaçamento gráfico, maior do que o padrão, para recortar trechos da narrativa e fazer *flahsbacks*. Esse tipo de construção cria um ambiente caótico no romance, típico às quebras de padrões da literatura contemporânea, e é encontrada em todos os capítulos de *Anacrusa*, mas, para fins de exemplificação, utilizaremos apenas um trecho.

Retirado do capítulo três do livro, o excerto está inserido no contexto de descrição das imagens do mundo recém-destruído em que as personagens se encontram, traz, além do referido espaçamento, uma explicação do narrador sobre a condução da história, conforme observa-se a seguir:

[...] Na madeira, os motivos entranhados, as alegações. Pois todo vegetal carrega consigo um olor da terra onde cresceu, esse cheiro que fica após a estação das águas,

ainda falarei da estação das águas

cheiro intenso, mais forte que todas as resinas do marceneiro.  
(DAUNT, 2004, p. 35)

O narrador, durante esse processo descritivo, fez uma pausa para expor seu pensamento acerca da condução da história alertando ao leitor sobre a retomada futura do tópico em questão. Essa retomada ocorre somente no antepenúltimo capítulo da obra, gerando uma expectativa no leitor que, se desavisado, não compreenderá quando, no capítulo treze, a “estação das águas” simplesmente surgir.

O espaçamento gráfico observado acima é, então, uma pausa no fluxo de pensamento do narrador, construindo em *Anacrusa* um tempo de caoticidade que exige redobrada atenção do leitor. No entanto, tais lacunas não são utilizadas apenas como forma de gerar tensão na narrativa, como já dito anteriormente, o narrador explora este recurso para apagar trechos da obra que possam, de alguma maneira, prejudicar a imagem positiva que tenta criar de si. Dessa feita, o recorte da narrativa possibilita o esquecimento, por parte do leitor, daquilo que fora narrado e faz com que o caos ganhe espaço.

Dessa feita, vê-se como o silêncio, enquanto rompimento da ordem do verbal (ORLANDI, 2002), pode ser destacado como uma materialização da ruptura ocorrida com a ordem do mundo dentro do romance, afinal, é importante lembrar que as nossas personagens estão vivendo em um mundo recém-destruído.

Rompe-se com a ordem do tempo porque sabe-se, como bem observa Homem (2011, p. 185), que “o tempo pode corromper, desagregar e destruir”; dessa feita o narrador subverte a ordem cronológica dos acontecimentos para realçar a ausência de ordem nos destroços do mundo no qual a história se passa.

Assim, observa-se em *Anacrusa* uma estreita relação entre o narrador e a utilização do silêncio. O condutor da história recorre a esse signo de múltiplos significados para explorá-lo em suas várias potencialidades. Seja como forma de opressão da personagem Isabel, seja como forma de materializar o caos vivido por ele e as demais personagens, é por meio do silêncio (e do silenciamento) que esse narrador constrói a sua identidade silenciosa.

### **Considerações finais: implicações do silêncio na narrativa**

Tomando como base inicial as proposições de Barthes (2003) ao defender a necessidade de se recuperar no texto o signo do silêncio e ao ampliarmos tal perspectiva com as contribuições de Matos (2014), constata-se em *Anacrusa* um construto do silêncio que se manifesta de distintas maneiras.

O silêncio do homem e da sua possibilidade de permanecer silencioso é materializado na pessoa do narrador que, embora seja dele a voz de condução da narrativa, busca manter-se em silêncio quando esse signo pode ajudá-lo na construção de uma identidade erudita, lógica e consciente. Ainda que para atingir esse objetivo a ordem cronológica da história precise ser subvertida, e a fala das personagens, inclusive a dele, seja apagada. Sempre que possível o narrador utiliza-se do silêncio para mostrar sua força e enfatizar, em remotos casos, a sua humanidade.

As estratégias do narrador em torno das personagens buscam gerar, para o leitor, uma visão, no caso de Isabel, de alguém sem credibilidade, com aspectos de um discurso aberto, vago e insignificante. Para materializar tais construções, experimentações linguísticas são feitas, normas gramaticais são ignoradas e categorias como tempo e espaço são relativizadas. Tem-se, portanto, um caos instaurado, pela exploração do silêncio e de sua vertente opressiva.

Assim, a busca pelo entendimento do silencioso narrador da obra conduz à ampliação das possibilidades de interpretação do romance em estudo e, ainda, lança luz sobre características da literatura contemporânea brasileira e suas tendências temáticas e estéticas

## Notas

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

---

## Referências

---

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2 ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.
- BIGNOTTO, Newton. *As formas do Silêncio*. In: *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 229-249.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins fontes, 2003.
- CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 13. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- DAUNT, Ricardo. *O romance de Isabel*. São Paulo: Novo Século, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Poses*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Anacrusa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Manuário de Vidal*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Juan*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. Posfácio. In: DAUNT, Ricardo. *O romance de Isabel*. São Paulo: Novo Século, 2013.
- FALLEIROS, Marcos Falchero. *A forma ouriçada do ermitão Ricardo Daunt*. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/issue/view/173>> acesso em: 20 out. 2017.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- HOMEM, Maria Lúcia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MATOS, Olgária. *A escola do silêncio: acídia e contemplação*. In: *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 53-78.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2002.

PAZ, Octavio. *A tradição da ruptura*. In: *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: nova fronteira, 1974. pp. 17-26

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 13. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.75-97.

SHAKESPEARE, William. *Conto de Inverno*. São Paulo: L&PM, 2009.

---

## Para citar este artigo

---

LINARD, Sérgio; SANTOS, Derivaldo; SILVA, Gabriella Kelmer de Menezes. Vozes sem sonoridade: tramas do silêncio em Anacrusa, de Ricardo Daunt. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 8, n. 3, p. 345-360, set.-dez. 2019.

---

## Os autores

---

**Sérgio Linard** é professor de língua portuguesa e pós-graduando em estudos da linguagem (PPGEL/UFRN). Área de concentração: literatura comparada.

**Derivaldo dos Santos** possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1994), mestrado em Estudos da Linguagem também pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1998); doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2006) e Pós-doutorado pela UFMG (2019). É professor Associado 3, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte; professor de Literatura Brasileira do Curso de Letras - ; professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL/UFRN, atuando também no PROFLETRAS/NATAL-RN.

**Gabriella Kelmer de Menezes Silva** é graduada em Letras – Língua Portuguesa. Foi bolsista de iniciação científica do projeto "Literatura e ensino: a literatura como fator de humanização e formação do leitor reflexivo". Mestranda em Estudos da Linguagem, em Literatura Comparada.