

## OS POBRES, DE RAUL BRANDÃO: RECINTO DE SILÊNCIOS

### OS POBRES, BY RAUL BRANDÃO: ENCLOSURE OF SILENCES

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi\*

RESUMO: Esse estudo intenta apontar uma técnica específica de construir significados que Raul Brandão apresenta: o uso do silêncio como elemento significante em sua narrativa. O *corpus* é composto pelo romance *Os Pobres*, de Raul Brandão, e será utilizado como cerne para que se possa investigar de que formas o silêncio não apenas relaciona-se à linguagem, mas lança-se em seus entremeios e consegue resgatar o real do discurso: a poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Silêncio. Lirismo. Fragmentação.

ABSTRACT: This study intends to indicate a specific technique to build meanings that Raul Brandão features: the use of silence as a significant element in his narrative. The *corpus* consists of the novel *Os Pobres*, by Raul Brandão, and it will be used as the core so that can be investigates in what ways the silence are not only related to the language, but is released in its inset and manages to rescue the real of speech: poetry.

KEYWORDS: Silence. Lyricism. Fragmentation.

---

\* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Email: fernanda.tonholi@gmail.com

## A SIGNIFICAÇÃO BRANDONIANA

Tendo figurado em contexto português, em um importante período histórico-social, Raul Brandão coloca-se como um escritor que incorpora, em suas produções, o aspecto real do universo que se conhece, com uma infinidade de descrições e relatos que envolvem questões de ordem mística e metafísica. Recorrendo a fundamentos que povoam o imaginário humano, o onírico representa um plano de fundo no qual discussões de ordem existencial podem ser trazidas à tona:

“O poeta de *Os Pobres* não é um romancista», diz Guerra Junqueiro no prefácio que escreveu para este livro<sup>1</sup>. E, com efeito, nas suas obras há toda uma encenação verbal que, ao perturbar a trama romanesca, nos confronta com aquilo que mais parece ser um conjunto de grandes cenários de palavras que, paradoxalmente, se confrontam com “O silêncio vivo, alma do mundo” (GUIMARÃES, 2000, p. 31).

Tais fatos conferem representatividade à produção brandoniana, embora a crítica não trate abertamente a respeito de temática e obra do autor. Apresentando um conjunto de seleções praticamente inéditas na literatura, Brandão apresenta dois pontos merecedores de destaque. De um lado, a preferência pela temática existencialista protagoniza seus romances, cuja leitura viabiliza uma maior compreensão acerca das verdades do homem e sua vida em Terra<sup>2</sup>. De outro, con-

siderando a profundidade que esse tipo de discurso missionário atingiu, e para que sua arte pudesse significar em mesmo teor aquilo que a interiorização captou, Brandão valeu-se de técnicas que não apenas maculam o estrutural da prosa, mas criou, sem cerimônias, uma maneira nova e distinta de comunicar. Sobre essa questão, Guimarães (2000) admite que:

Seja como for, a narrativa de Raul Brandão - mesmo que, como acontece em *A Farsa*, se aproxima mais do romance - ganha um desenvolvimento inovador e subversor pelo modo como entra geralmente em ruptura com a técnica narrativa tradicional, perturbando as próprias instâncias ficcionais, desde os personagens aos planos descritivos ou de desenvolvimento no próprio tempo (GUIMARÃES, 2000, p.30).

De maneira complementar à observação proferida, a escrita brandoniana passa a assumir um *status* de livre transição, considerando que seu discurso percorre livremente os veios da poesia e manifesta-se materialmente sobre a prosa. Pondo em luz essa última, convencionou-se nomear alguns de seus títulos como romances, embora não se possa negar o fardo poético que seus textos carregam. De acordo com o que postula Tofalini (2013), a obra de Raul Brandão

[...] traduz os preceitos simbolista-decadentistas. Entretanto, vai além deles e, expressando uma tendência lírica, configura um mundo de miséria, de opressão e de questionamentos existenciais vivenciados pelas personagens

<sup>1</sup> Referindo-se ao romance *Os Pobres*.

<sup>2</sup> Considerando que o holofote dessa pesquisa está nas significações do silêncio como novo formato de comunicação, o viés existencialista é mencionado, porém não

será pormenorizado ao longo da análise.

sofredoras, extremamente desamparadas (TOFALINI, 2013, p. 44).

Frente ao exposto, a visão pessimista e o desconforto perante a sensação de impotência e solidão no mundo – todas elas apresentadas pelo escritor – não conseguiriam transmitir ao leitor em potencial o mesmo teor de sofrimento valendo-se apenas do discurso denotativo. Nesse sentido, a poesia foi mais que necessária para que o trabalho de Brandão atingisse a notoriedade demonstrada. Além disso, ressalta-se ainda que a presença do contingente existencial nas obras brandonianas perde o *status* de construções ideológicas do ser, e se consolidam como nova realidade e pensamento do homem social.

A problemática existencial de Raul Brandão sobressai com a valorização da dimensão trágica da existência humana. Na sua amargura, os pobres ou excluídos simbolizam “o lado escuro de toda a grandeza humana”. Contudo, mesmo na mais aviltante degradação humana, subsiste a esperançosa busca de um sentido para a existência (MARTINS, 2000, p. 466).

Raul Brandão inicia seu fazer literário no começo do século XX, pertencendo, em tempo e temática, ao movimento simbolista português, precursor do modernismo ao qual se associa a corrente pós-estruturalista. É considerado por Machado (1984, p. 68) como “o nosso maior simbolista da prosa, a verdadeira originalidade da elaboração duma linguagem simbólica”. Sobre os elementos que circundam seu fazer literário, Moisés (1968) afirma que:

Introspecção e melancolia, intimismo e atmosfera poética, onde se diria pairar uma leve brisa à Raul Brandão, se aliam para fornecer uma amostra das qualidades desse ficcionista com justiça situada entre os mestres da arte do conto na moderna Literatura Portuguesa (MOISÉS, 1968, p. 646).

Além do caráter contemporâneo de sua produção, outro fato merecedor de destaque quando se fala em Raul Brandão é a profundidade alcançada por suas obras, oriunda da temática existencialista a partir de qual constrói os pontos de vista apresentados em seus romances. Essa profundidade, por sua vez, não pode ser atingida através da versalização já estabelecida no universo literário. Em outras palavras, a palavra não consegue, em essência, carregar o peso das significações que Brandão expõe ao leitor.

Para Brandão, a capacidade estética reside no facto de o escritor se libertar das regras e da cultura literária de forma a revelar sua alma, isto é, a sua individualidade única como potencialidade criadora que não pode ser, portanto, asfixiada pelos discursos sociais (VIÇOSO, 1999, p.111).

Diante das afirmações de Viçoso (1999), o escritor Raul Brandão, em sua acepção literária, possuía o pensamento liberto do tradicionalismo de composição da obra de arte. Assim, por estar livre diante de um universo a ser narrado, pode-se afirmar que o autor transita desprendidamente entre o mundo real e a representação onírica. Tais elementos amalgamam-se na narratividade do autor, permitindo assim que as personagens

alcancem uma margem de maior profundidade em suas compreensões. Na opinião de Viçoso (2000) isso se deve, também, pelo seguinte fator:

Em suma, num mundo em processo de dessacralização acelerada, de conflitualidade social agudizada, de miserabilismo urbano e de crise política, os escritores não se alheavam de tal contexto e, embora com perspectivas diferenciadas, faziam desse nóculo da crise um dos temas privilegiados das suas obras (VIÇOSO, 2000, p. 41).

Nas palavras de Moisés, o período de produção ao qual pertence Brandão “expressou-se em poesia, em prosa e em teatro, mas em verdade a prosa e o teatro devem ser entendidos como departamentos ou configurações da poesia” (MOISÉS, 1968, p. 389). Além de ser uma narrativa carregada de poesia em suas linhas, o que por si só já constitui importante inovação, o romance apresenta, todavia, demais modernizações em seu fazer, revelando-se uma obra que exige mais do leitor que um romance comum.

Por outro lado, o teor inovador de seu romance é oriundo da temática simbolista, marcada principalmente pela profundidade e interioridade do ser. Desse modo, imbuído da temática existencialista, o autor ainda reúne ingredientes da poesia e os alia aos questionamentos e angústias enraizados no homem. A junção de todos esses elementos permitiu que ele atingisse alto grau de lirismo em suas obras.

Para Amora, Moisés e outros (1961), Raul Brandão inspira sua obra no entorno da existência das pessoas humildes e desgraçadas.

Do ladrão impotente à prostituta que aceita as mazelas de uma existência vazia, o conformismo que as personagens brandonianas experimentam os consome em um sombrio pouco a pouco chamado vida. A filosofia imbuída em sua obra tornou-se a força e originalidade marcantes no primeiro quarto do século XX. Em suas palavras, o poeta:

[...] procurou compreender o mais fundo da personalidade humana, o mundo do inconsciente e do subconsciente (onde estudou o sonho, a loucura, a dor, as paixões violentas, as obsessões), e mostrar que aí está o autêntico sempre em conflito com o circunstancial e o convencional da existência, conflito que resulta em tragédia ou em farsa grotesca. A visão do profundo do homem e de seu drama existencial respondeu, no escritor, um estilo que chega a ser impressionante, pela força, e que o impôs como um dos mais importantes prosadores de sua época (AMORA, MOISÉS *et.al.*, 1961, p. 123).

Machado (1984) chama atenção para o fato de que a criação de Raul Brandão “concentra-se na elaboração dum livro que [...] tenta já fixar elementos estéticos dispersos, inter-relacionando-os” (MACHADO, 1984, p. 67-68). Trata-se de mais uma marcante característica: muitas personagens de Brandão estão presentes em diferentes obras, porém herdam as características peculiares de sua descrição, como um visitante que passeia por várias estâncias de diferentes membros de uma mesma família. Esse fato acontece com Gabiru, personagem marcante das obras *Os*

*Pobres* (1906)<sup>3</sup> e *Húmus* (1917). A mesma referência pode ser feita para Gebo, figura de escárnio no romance deste estudo e também protagonista de *O Gebo e a Sombra* (1923).

Viçoso (1999) ilumina a discussão acerca do fazer literário de Brandão ao mencionar uma importante particularidade: em suas produções, o escritor português incorpora o sonho ao real do homem. Ao valer-se de tal recurso, Brandão desordena um mundo aparentemente construído pelas personagens, dando vazão para questionamentos oriundos da interiorização de seus intérpretes. Para Viçoso (1999),

Em todas as obras de Raul Brandão é nuclear a oposição reiterada entre o eu-social (a máscara) e o eu-profundo (o sonho); a imposição do ser para consumo social (o domínio do parecer) e a vertigem do ser autêntico - uma latência obscura, apenas revelável socialmente em momentos de crise. O recalcado aí emerge, abalando então a arquitetura frágil que sustentava a identidade e a sua coesão. A ordem desintegra-se e a desordem instala-se (VIÇOSO, 1999, p. 225).

Considerando todos os fatores reunidos e agrupados, a narrativa brandoniana apresenta-se, ainda, permeada de uma presença semelhante à força constitutiva do sonho tal como a ciência conhece. E dessa maneira, pautado por uma compreensão transitória entre real e onírico, o romance apresenta uma liricidade constante, permitindo ao narrador a oscilação entre estes dois mundos.

[Os sonhos] despertam atos, ideias, sentimentos, que ao dormir surgirão como um episódio onírico que se apresenta em enredos que apreciam nos sonhos, cujos personagens povoam nossa realidade, voltando-se para os objetos do dia a dia, e sendo sempre um amigo ou uma pessoa que nos desperta uma paixão. Os sonhos vão acontecendo até que um deles nos permita a interpretação do seu sentido e despertar do sonho ao qual estávamos mergulhados (ANGELIM, 2013, p. 03).

Eis mais uma marca que salta aos olhos do leitor do texto brandoniano. As descrições apresentadas ora pertencem ao onírico, ora constituem o real. Porém existe uma linha tênue que, ao invés de separar esses dois universos, permite sua junção, de modo que se faz difícil diferenciar um e outro. Portanto, reside nessa característica a contemplação de um universo que não corresponde puramente ao verossímil, de modo que se compreende que as figuras de linguagem artisticamente empregadas em tais contextualizações são utilizadas não apenas pela arte, mas sim para constituir o cenário de transição.

Construindo o pensamento a partir de Machado (1984, p. 70), “O Sonho, como uma espécie de catarse, imobiliza gestos e ideias, é o que está sempre num para lá, quer da ação romanesca, quer da análise psicológica, quer da própria relação espaço-tempo da narrativa”. Nesse sentido, ao adjetivar o sonho em um futuro que nunca estará ao alcance, a interpretação da narrativa brandoniana inevitavelmente assenta-se sob influência da filosofia (MACHADO, 1984). Para Gomes,

<sup>3</sup> Ano de publicação.

Dentro do Simbolismo, portanto, a figura do poeta sofre uma alteração fundamental. Mais do que simples ser inspirado, como entre os românticos, ele se torna agora um visionário, que procura decifrar o sentido simbólico do mundo, para, em seguida, revelá-lo aos homens comuns através da palavra poética (GOMES, 1994, p. 20).

Essa parece ser a missão adotada por Brandão ao firmar o exercício da escrita. Assim como a temática geral de sua obra, *Os Pobres* mostra um universo até então desconhecido do leitor. Sua personagem Gabiru, solitário e silencioso, entrega-se à cisma, estabelecendo conexões entre o simbólico da vida e o natural do ambiente. Através da arte, o autor consegue genialmente relacionar a mortalidade com a condição de eternidade da existência dos seres, como pode ser visto no fragmento de *Os Pobres*:

No tempo infinito e no espaço limitado as moléculas agregam-se, desagregam-se... Só química, só a química existe... As moléculas, que têm em si a força vital, são hoje árvore, amanhã animal, pedra, homem. Conforme o quê? o que é que as modela?... Eis-me: eu fui e continuarei a ser neste oceano trágico o que o acaso determinar, conforme as minhas moléculas, amanhã desagregadas, se unirem a outras mais tarde... Tenho vivido até aqui – continuarei assim pela eternidade (BRANDÃO, 2001, p. 88).

Trilhando na perspectiva adotada por Tofalini (2013), os escritores simbolistas eram julgados pela abstração dos interesses pela vida social e também por ignorar o coletivo.

Nessa espécie de autismo social, esses escritores e poetas teriam apenas sonhado, termo utilizado para denunciar a evasão por eles praticada. Porém, ainda na visão da autora, Raul Brandão considerou o social na construção de suas obras, que retratam, no caso de *Os Pobres*, o núcleo do marginalizado social e as extremas condições de miséria, material e metafísica, na qual eles vivem.

Embora publicado há mais de um século, o romance *Os Pobres* marca grande presença, seja por sua temática ou por meio das manifestações líricas marcantes ao longo da narrativa. A esse respeito, Castro (1982) afirma que a obra literária é marcada pela multiplicidade de leituras, sendo que a partir desta característica se dimensiona a poeticidade da obra, considerando que as leituras obtidas da narrativa constituem compreensões do humano diversificado. Isso acontece porque através da leitura o indivíduo colhe e recolhe o sentido do ser, constituindo assim a sua existencialidade (CASTRO, 1982).

Ao considerar a leitura como um processo renovador que é modificado pela perspectiva do leitor, é natural então aceitar que conforme a evolução do pensamento do ser, as influências de compreensão e aceitação, bem com as recepções de gosto vão sendo modificadas. Desse modo, as preferências variam conforme o amadurecimento do leitor, bem como a temática de uma mesma leitura pode ser novamente construída. Nesse sentido, entende-se que por meio desses mecanismos a leitura de Brandão é algo constantemente inovador.

Há uma evidente característica que coloca o fazer literário do autor português entre

os mais renomados autores. Atribui-se esse fator não apenas à temática existencialista que, como já mencionado, encontrou fértil solo no período simbolista português, mas também pelo alto teor lírico verificado em sua narrativa.

A verdade do literário não pode decorrer de uma adequação onde o literário e o humano consistiriam numa relação homóloga de realidades diferentes, de realizações independentes, algo como a luva adaptando à mão. Pelo contrário, o caminho para a compreensão do literário exige a abertura da circularidade, onde a obra é tanto mais literária quanto o ser humano é, porque o humano é deixando (sic) o ser brilhar nele. [...] Os sintomas da realização literária indiciam o caráter revelador da sua verdade (CASTRO, 1982, p. 63).

É nessa conjuntura que se situam as discussões sobre a presença do silêncio em *Os Pobres*. A seguir, discorre-se sobre o modo como os silêncios tomam formas e se aproximam do discurso literário.

## 2. A PALAVRA E O SILÊNCIO: O REAL DO DISCURSO

### 2.1 LEITOR E LEITURA

Considerando o fenômeno literário como manifestação artística do homem, a filosofia constitui-se como útil disciplina que vem em socorro da leitura para compreensão da obra. Assim, a filosofia passa a fazer parte do reduto de compreensão e análise literária, com pertinência congênera a conhecimentos das esferas sintáticas e semânticas comumente utilizadas. Bakhtin (1997), figura

rusa de destaque devido à sua dedicação na pesquisa da linguagem humana, considera que

O mundo da visão artística está organizado, ordenado e acabado, sem levar em conta o pré-dado e o sentido, ao redor do homem de quem constitui o ambiente de valores: vemos as coisas e as relações - de tempo, de espaço, de sentido-existentes ao seu redor, tornarem-se constituintes artísticos significantes (BAKHTIN, 2007, p. 201).

Aproximando-se da visão bakhtiniana de construção do sentido literato, infere-se que em uma esfera existe um mundo visível, ordenadamente construído e representado por signos a ele associados. Nessa visão, casa, cidade e país representam significados coletivamente assumidos e universalmente adotados. Esse ponto de vista leva à segunda compreensão, que apresenta maior relevância para este estudo. Trata-se da independência que o signo artístico tem em relação ao primeiro apresentado. Para o linguista russo, a palavra literária é independente aos significados pré-concebidos que à realidade alude. Consequentemente, pertencem a esse conjunto estritamente o ambiente de valores empregados às relações cujos significados é o indivíduo que associa, levando em consideração suas próprias referências de tempo, espaço e sentido. Logo, a compreensão do horizonte artístico dependerá sumariamente do leitor e suas relações de sentido construídas ao longo da vivência adquirida.

Crendo que esse pensamento leve a considerar a interpretação como um evento individual, os fatos que levam à compreensão

global da arte são coletivos. Portanto, as disciplinas que vêm ao encontro da literatura e que auxiliam em sua compreensão são compartilhadas. Ainda de acordo com Bakhtin, “O objeto estético abarca todos os valores do mundo, que possuem, contudo, um coeficiente estético determinado; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser avaliados em função de todos esses valores (BAKHTIN, 1997, p. 204)”.

Aquilo que o pesquisador chama de coeficiente estético determinado é o fator que recorre a outros tipos de conhecimentos para ser compreendido. É justamente nesse ponto que a literatura se permite amparar por demais disciplinas, sendo essa espécie de clareza alcançada por conhecimentos compartilhados. Somente a partir de tal aproximação é o que indivíduo consegue realizar sua interpretação individual do significado artístico da obra. Dessa maneira, ainda que a interpretação possua um caráter altamente individual, o caminho percorrido para se chegar até ela é construído coletivamente, o que por si sustenta a ideia de aliança entre literatura e filosofia, vereda trilhada a seguir.

## 2.2 PESO E SENTIDO: NOÇÕES DE SILÊNCIO

Abordar o silêncio sob o prisma da significação é como verter colossal torrente de água sobre um espaço que não a comporta e, por isso, transborda. Dessa maneira, o silêncio significa em meio ao discurso de modo que rompe as fronteiras do não dizível, e a multiplicidade de significações possíveis a partir desse momento constitui a dissolução do limiar material no discurso. O silêncio no discurso é ambivalente, pois ao mesmo

tempo em que pode expor, o silêncio também pode velar o sentido. Oscilando entre extremos antagônicos, o silêncio pode assumir os mais variados tipos de significações no discurso.

Motta (2008) postula que o silêncio não significa a ausência de palavras nos contextos sociais. Não é a incapacidade de falar, a mudez. Motta (2008) entende o silêncio enquanto uma saída interina da realidade, um retiro temporário que o homem faz voltado para si, que o permite suspender-se em pausa. Este intervalo, por sua vez, permite que o homem associe o valor certo para alcançar uma vida dissociada da sua.

Nesse sentido, o silêncio não só se transfigura como também possui força significativa. O ser humano utiliza-se do silêncio nas mais variadas formas. Através dele, pratica-se dentre outras manifestações a resignação, meditação, a oração ou, ainda, a análise e compreensão daquilo que se ouve. Nesse sentido, o silêncio é um importante aspecto da comunicação, pois constitui um espaço no qual o ser humano constrói suas relações de significados. É, ainda, a condição primária do ouvir, pois não há diálogo se uma das partes envolvidas no discurso não parar para ouvir o que a segunda fala. Para Eni Orlandi (2008),

[...] o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante. O real da significação é o silêncio. E como nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso (ORLANDI, 2008, p. 29).

O fundamento do discurso reside no silêncio, pois somente a partir dele é que o discurso, além de ser construído, pode significar. Dentro dessa afirmação, o silêncio é a condição de pré-existência da palavra, pois ele não apenas surge antes da fala, como também a permeia<sup>4</sup>.

Estabelece-se que a palavra na obra artística deve ser superada de modo inseparável do autor, pois somente dessa maneira ela poderá expressar o mundo. E, nesse sentido, considerando que escritor e palavra devem agir intrinsecamente à obra, esse intento somente poderá ser atingido se o nível de significação for encontrado no silêncio, na interioridade do autor. Isso acontece devido ao fato que antes de a palavra se externalizar, seu conceito fora concebido no silêncio. Após a enunciação do signo, ela volta então para o silêncio da compreensão, que a recebe em seu nível sinestésico.

Cunha (1981) concebe o silêncio como uma força originária a partir da qual os significados se constituem. Para ela, o silêncio movimenta-se sempre em direção do ser, e se manifesta através das forças de comunicação, significação e abertura de caminhos. No entender de Cunha (1981), o silêncio se descreve em uma trajetória do ser, que o alimenta para que possa continuar a questionar e responder em um movimento circular que sempre retorna ao indivíduo. Essa espécie de

roda, na qual eternamente o homem se questiona e responde equivale ao ciclo da vida, na qual as aprendizagens se constituem de modo individual.

Estamos, portanto, voltados a identificar o silêncio, como raiz originária da linguagem. E o homem, habitando o eixo do mundo, desempenhando o papel de ponto de convergência para e divergência de tudo o que existe, pensa. Fala, conhece, re-conhece, cria, comunica, ama, em silêncio. Pois se ele chega à prática da palavra ou do gesto, o faz movido pelo silêncio, dando corpo, forma e som, ao silêncio. Enfim, comunicando em silêncio, centelhas do grande silêncio, do silêncio do ser. Emprestemos, a esse acontecimento, o nome de poesia (CUNHA, 1981, p. 14 grifos do autor).

Considerando o silêncio como uma força interior humana construtora de significados, o indivíduo catalisa as significâncias geradas e externaliza-as através do verbal. As reações produzidas em seu redor são recebidas em seu interior e apuradas, construindo novas significações. Por essa razão, a autora menciona que o homem está no eixo do mundo, pois ele produz, recebe e cria novas significações a todo momento. Destaca-se que, conforme verificado, essa transformação acontece no interior, no silêncio do ser. Nesse contexto, a palavra não é mais o elemento chave na comunicação humana, pois foi visto que ela é a prática daquilo que fora concebido no espaço silencioso.

Por fim, é interessante mencionar ainda, sobre os dizeres acima manifestados, que ao dar vida ao silêncio, o indivíduo obedece à

<sup>4</sup>O silêncio permeia o diálogo não apenas para a reflexão daquilo que se ouve. Ele está presente inclusive dentro da própria palavra. Entende-se que um vocábulo, quando descrito foneticamente, possui pontos de pausa entre suas sílabas, e verifica-se que esta alternância em si possui o silêncio. Logo, não só o discurso necessita do silêncio, mas ele está presente já na formação dos vocábulos e em qualquer idioma.

necessidade de traduzir-se. Ao passo que muitas vezes a palavra não consegue interpretar aquilo que o silêncio criou, muitas vezes o signo artístico vem em socorro do indivíduo. E esse chamado, conforme mencionado por Cunha (1981), gera a poesia.

Abordando o tema sobre a abstração do pensamento humano, Bakhtin (1997, p. 290) assume que “A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente”. O que o autor denomina compreensão responsiva ativa trata-se não só do pensamento enquanto um conversor que dissocia e compreende o real e o abstrato<sup>5</sup>, mas o termo ativo denota o posicionamento do sujeito perante a abstração ou realidade na qual ele se encontra. O modo como o indivíduo reage a esses tipos de manifestações é, na verdade, o que transforma o silêncio em significado.

De acordo com o pensamento de Orlandi (2008), trabalhar com o silêncio permite fazer duas distinções. Desse pensamento nasce então o silêncio fundador e o silêncio constitutivo. Nessa vereda, o silêncio fundador associa-se ao silêncio presente por todas as palavras do discurso e seus entremeios. O silêncio atua aqui na linguagem, na palavra, e também naquilo que a análise do discurso compreende por discurso não-dito<sup>6</sup>. O silêncio constitutivo,

por sua vez, considera que toda palavra possui pelo menos um sentido silenciado. Assim, cada palavra do discurso adquire valor, não esquecendo de que nesse contexto, tanto palavra quanto o silêncio possuem mesmo peso e valor (ORLANDI, 2008).

A necessidade de representação que o homem tem é construída mediante as impressões que ele reúne sobre o universo à sua volta. Ao captar os sentimentos e lançá-los ao silêncio de sua interiorização, o indivíduo trabalha essa compreensão juntamente com os conhecimentos e emoções que já o habitavam. Logo, o resultado da expressão literária de um autor é algo (re)construído ao longo de sua existência.

Pois se o silêncio de que falo é, de fato, o fim visado pelo autor, pelo menos este jamais o conheceu; seu silêncio é subjetivo e anterior à linguagem, é a ausência de palavras, é o silêncio indiferenciado e vivido da inspiração, que a palavra particularizará em seguida - ao passo que o silêncio produzido pelo leitor é um objeto (SARTRE, 2004, p. 38).

Assim, nesse contexto de criação e representação dentro do simbólico, o silêncio opera enquanto um agente agregador de conhecimentos, sensações e também de traduzir as apreensões por esse processo obtidas. A partir dessa equivalência, a palavra surge como agente de transformação que, ao nominar a criação do poeta, permite que pelas demais pessoas a obra literária se torne conhecida.

De acordo com a abordagem de Figueiredo (2003), o uso do silêncio torna-se mais evidente à medida que a palavra

<sup>5</sup> Nesse sentido, o abstrato relaciona-se à compreensão passiva do ouvinte e o real equivale à compreensão ativa do locutor.

<sup>6</sup> Para a análise do discurso, o discurso não dito resulta das evocações realizadas em um discurso formal e direto, que chegam ao conhecimento humano através daquilo que se deixou de dizer em detrimento do que fora dito.

tenha seu teor de uso reduzido e a potencialidade de expressar paradoxalmente elevada: fala-se da poesia. Em suas palavras, “A cada vez maior importância da poesia lírica [...] alarga curiosamente o domínio das reticências, que agora já não só assinalam a frase ou oração incompleta, mas a própria palavra, cortada que fica pelo excesso da emoção” (FIGUEIREDO, 2003, p. 164).

Por certo, se a palavra em seu sentido cognato nem sempre fará equivalência àquilo que fora concebido no silêncio, o artístico emergencialmente vem ao encontro da escrita. Considerando tais condições, o lírico eleva o discurso literário para que o poeta chegue o mais próximo possível de fidelizar, em sua criação, a verdade ou emoção que somente seu silêncio foi capaz de gerar.

Mesmo que se expresse através da linguagem, a literatura não pode ser submetida ao engano de ser considerada apenas a partir do falado. Existe um universo no qual impeçam as predefinições do artista, que somente após serem externalizadas, agrupadas e corrigidas, geram o texto final ao qual o leitor é apresentado. Porém, é de suma importância ser reforçado que antes do universal existe a alma, o estado latente de significação, o silêncio.

Sempre que se aproxima dos limites da forma expressiva, a literatura chega a praia do silêncio. Nada há de místico nisso. Somente a constatação de que o poeta e o filósofo, ao investirem a linguagem de máxima precisão e iluminação, tornam-se conscientes, e também ao leitor, de outras dimensões que não podem ser circunscritas por palavras (STEINER, 1968, p. 112).

Mediante o exposto, o silêncio enquanto potência significadora pode ainda ser compreendido enquanto a ilustração do sombreado à luz da linguagem. Ainda considerando a soma das argumentações apresentadas, na tentativa de associar a indiscutível presença do silêncio na composição literária, não se pode esquecer que muitas vezes, o discurso literário evoca, sugere, mas não fala. Nesse sentido, além do discurso não dito, constata-se a existência de um levantamento de informações que levam a uma conclusão voltada para o campo das significações interiorizadas.

Por mais que se tenha averiguado nuances referentes à recepção crítica e à obra de Raul Brandão, e considerando também que a genialidade e o pioneirismo do escritor tenham ficado fortemente evidenciados nesse estudo, convém, ainda, aferir maiores detalhes acerca do romance cerne dessa investigação.

O romance *Os Pobres* (2001) assume a importância de ser um romance que evidencia tal interiorização por intermédio do personagem Gabiru, que passa a maior parte do tempo em silêncio. A construção de Brandão, porém, permite que o leitor se apodere da atmosfera de miséria e sofrimento daquele contexto partindo do olhar dessa personagem, que contempla as mais diversas situações e as interioriza, encaixando-as como blocos que, juntos, construirão um novo significado para sua identidade. Sendo essa a vereda trilhada pela análise do romance, considera-se de suma importância a busca desse pensamento, pois somente após reconstruir seu sentido de existir perante o

mundo é que o homem pode aquietar-se e aceitar seu destino e finitude, conforme pode ser visto em:

Devo, porém, notá-lo: eu sou uma criatura singular. Há até quem me suponha doido. Todos os que são apenas restos de sonhos vivos e despedaçados como eu, têm este feitio encolhido e transido. A esta hora da noite em que o universo parece desabitado e em que até o rumor da pena no papel me faz medo, fecho-me sobre mim mesmo e escuto-me: alguma coisa, que não sou eu próprio, se põe então a murmurar baixinho. E eis-me perdido no canto duma negra trapeira, encolhido e esguio, a sonhar em quê? Naquele universo verde e ígneo que está para lá das pedras... (BRANDÃO, 2001, p. 50).

Assim, o que primeiro se apresenta como o coletivo de personagens miseráveis materialmente falando, transfigura-se em indivíduos abandonados à própria sorte da condição humana, pois os sofrimentos dos quais se padece lhes exterminam o pensamento e raciocínio, de modo que não se encontram meios para sair da condição social material em que se encontram. E a partir do momento em que se assimila esse fator, o pobre, na obra, silencia, mas não entra, necessariamente, em estado reflexivo. O pobre de Brandão (2001) cala por se conformar com a desgraça à qual está condicionado, e muitas vezes, a única forma de entendimento que se tem mediante o espaço silencioso no qual essas personagens se encontram é o lembrar do passado.

A confluência desses diferentes tipos de silêncio formam o que Eni Orlandi (2008)

chama de silêncio constitutivo. Através desse tipo, o silêncio significa através do não dizer, ao mesmo tempo em que insere o sujeito discursivo na formação discursiva que, por sua vez, dá sentido ao dizer. Em outras palavras, através de suas possibilidades de significação, o silêncio constitutivo determina os limites do dizer.

O pão do Asilo tinha um sabor que nunca encontrei em outro pão, por mais desgraçados que fossem os meus dias: um gosto amargo e requentado. E em todo o refeitório havia um cheiro idêntico. Todo, até o Cristo, até o caldo aguado, a mesquinha ração que nos davam, parecia dizer-nos: “Olhai que viveis por caridade! Habituai-vos à desgraça!” (BRANDÃO, 2001, p. 85).

Apesar de ser externalizado através da palavra, o excerto é, em si, silêncio porque relata uma impressão concebida no espaço da interioridade do narrador do capítulo. E se é interior, logo o que lê é o pensamento de um eu que cresceu no asilo<sup>7</sup>. A escolha lexical desse parágrafo brandoniano é carregada por um discurso de sofrimento e pesar. Tal seleção dissemina intencionalmente o pesar, que agrava o tom silente do sofrimento desse eu. Nada nesse contexto diz ou discursa, mas a situação vivida pela personagem remete a um discurso completamente não dito, mas compreendido. Dentro da concepção de Eni Orlandi (2008), esse é o silêncio fundador, aquele que garante o movimento dos sentidos. Na concepção da autora, a significação

<sup>7</sup> Convém ressaltar que o asilo, tanto no romance português *Os Pobres* (2001), quanto na cultura lusitana é, na verdade o equivalente a um orfanato no Brasil.

desse tipo de silêncio se constrói a partir de uma integralidade histórica, na qual as representações de mundo são tecidas. Nesse meio, com o nascer das crenças e conhecimentos desse eu no asilo, pode-se afirmar que a vida que esse eu conheceu em sua morada constitui sua totalidade histórica, pois foi nesse local que suas verdades foram concebidas.

Deve ser considerado, porém, que Gabiru é a figura que protagoniza as ações de reflexão ao longo do romance. O primeiro passo apresentado ao leitor, indicando que Gabiru é uma personagem diferente dos demais, reside no seu ostracismo. No excerto: “No último andar do prédio mora o Gabiru, um solitário filósofo, esguio e triste como um enterro” (BRANDÃO, 2001, p.48), já é notável a ausência que o pensador criado por Brandão necessita em marcar. Porém, ao longo da leitura, constata-se que a solidão não configura apenas um mero refúgio para Gabiru: é a condição essencial para sua sobrevivência, como se o isolamento do universo fosse uma condição tão necessária em sua vida quanto o ar que se respira.

Fugi. Isolei-me. Não quis amigos, quis isto: ser só. Para que chamam o Gabiru? Metido no último andar do prédio, ponho-me a escutar tudo que dentro em mim fala. Esqueci a realidade para conhecer a realidade. Deitei fora o que aprendera, combati comigo mesmo... (BRANDÃO, 2001, p. 134).

Ou seja, fugiu e silenciou uma realidade externa para poder compreender os silêncios da sua realidade interna. Esse sim é um espaço de múltiplas significações, pois tudo o que está guardado dentro da personagem

fala. Seu silêncio é pleno de significações, porém é necessário que haja concentração e isolamento para que Gabiru possa entrar em contato consigo mesmo e compreender as verdades por ele interiorizadas. Dessa maneira, compreende-se como é possível esquecer a realidade para então conhecê-la, pois, ao abandonar a sonoridade comum e contínua, conhecido por todos como a realidade, a figura de Gabiru passa a buscar ouvir a si mesmo, o que para ele é a verdadeira realidade.

No escuro as mulheres falam para se esquecerem. Às vezes somem-se as bocas e da treva irrompe aquela voz de tragédia, como se a treva falasse, ao que dum canto a escuridão responde:

– Ó tu!...

– Que é?

– Lembrou-me agora uma coisa.– O quê?

– Nesta vida sabeis o que há de pior? É nem a gente poder estar triste (BRANDÃO, 2001, p. 37-38).

Nesse sentido, o silêncio age como um rito de passagem entre uma narrativa de desgraça e outra, e opera de maneira equivalente ao espaço de compreensão para que os lamentos possam fluir e sensibilizar a visão de vida de umas sobre as outras, de modo que a dor, as agressões sofridas e o frio constituem elementos agregadores que as unem em um único mal inevitável e do qual não se pode escapar: a vida. Assim, nessa passagem, evidencia-se o silêncio da escuridão que as consome em dor, pois a dor em silêncio atinge o ser humano. Figura também o silêncio da solidão ainda que em meio público, pois

o compartilhar das desgraças revela apenas a dor que corrói no âmagô, que, por sua vez, é individual. Por fim, a passagem que se dá em meio à noite deixa claro ainda o silêncio do frio, que é aquele que petrifica. O silêncio é, também, espaço também de aceitação e conformismo, posto que ao compartilhar as dores e mazelas, o silêncio torna evidente que todas as mulheres que se encontram nesse reduto comungam da mesma natureza de desgraça.

As mulheres dos ladrões e dos soldados moram ao pé da dor. As paredes negras e húmidas – mãos ao roçarem-nas deram-lhes aflição, gritos abalaram-nas – foram construídas do mesmo sonho e da mesma pedra de que é feita a vida (BRANDÃO, 2001, p. 41-42).

O clima de desespero apresentado por Brandão evidencia que a dor é a única herança deixada pela vida. E, embora haja a descrição do narrador que verbaliza, o sentimento de dor que as acomete é silencioso. No excerto trazido para a discussão, os gritos que abalam essas mulheres vêm do Hospital, e deve ser considerado que o prostíbulo e o Hospital são lugares de grande proximidade no romance. Nessa perspectiva, o abalo psicológico que as mulheres sofrem com os gritos assim sucede, pois em suas interiorizações se contempla o mar de desgraças e mazelas em que elas navegam, mas quando o grito rasga o silêncio, elas são lembradas de que a vida continuada no espaço exterior é tão desesperadora quanto a que se passa no veio de interiorizações em que elas estão mergulhadas. Dessa maneira, o silêncio age de modo a intensificar o pesar instituído

pela vida, pois a partir de Orlandi (2008, p. 31), “[...] o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é. [...] a linguagem aparece como ‘figura’ e o silêncio como ‘fundo’”. A relação entre palavra e silêncio leva as mulheres brandonianas a não contemplarem nada além de desgraça e sofrimento frente a suas condições de vida.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os níveis em que o silêncio ampara a narrativa podem ser postos à luz na narrativa brandoniana. Contudo, primar por uma amostragem definida de análise serve em igual teor para uma abordagem crítica dos níveis de significações que o silêncio atinge. Por outro lado, encerrar o intento desse estudo apenas na interpretação daquilo que as relações de silêncios e silenciamentos expõem é limitar o silêncio como objeto estético-literário constituído pelos reflexos do social. Longe de ser essa a máxima permitida pelo estudo do silêncio e suas relações com a linguagem, é necessário ainda, evidenciar as inovações que este tema contempla no fazer literário.

Em face aos argumentos apresentados, pode-se com firmeza sustentar que entre o mundo materialmente ordenado e a esfera sensível, há um universo inteligível, alcançado restritamente pela poesia, que se manifesta através dos silêncios impressos nos entremeios da obra. No caso de Raul Brandão, essa força geradora de significações que é o silêncio permite que a narrativa *Os Pobres* constitua um exemplo de força geradora de sentidos, através de um silêncio forte e pungente que contamina o leitor. Graças a essa técnica, é possível assimilar a obra em um

contexto macro, no qual os elementos menores que a compõem também podem ser verificados e sentidos.

Através do estudo, foi desmistificado o silêncio como um ícone do velado e findador, e sua real essência pôde ser comprovada. Mais que ausência da palavra, o silêncio é o veículo que as permite significar. Além disso, é inegável que o silêncio pode também ampliar o poder significativo da palavra, e, por isso, aprimora também o efeito artístico, pois confere ao discurso prosaico as características do poético. O silêncio permite que o leitor de *Os Pobres* retire-se involuntariamente da realidade e volte-se para si. Essa pausa de autoanálise muitas vezes pode colocar o leitor em posições não necessariamente confortáveis, o que torna a experiência de leitura uma caminhada por percalços escarpados na consciência humana.

O silêncio, essa força avassaladora de significação, é o que permite à palavra expressar o mundo. Emergindo da interioridade do autor, as palavras embebidas em silêncios são lançadas na narrativa de Raul Brandão, fazendo com que o seu romance tenha um poder de significação de grande profundidade. Foi verificado ainda que o silêncio não só é verificável, como também foi teorizado. Assim, dos estudos de Eni Orlandi nasce a dissociação entre os tipos e variações do silêncio.

Tem-se, a partir de 2008, a distinção entre o silêncio fundador, que é aquele presente nas palavras e entremeios do discurso. Esse tipo dissocia-se do segundo, que é o silêncio constitutivo, que investiga os demais sentidos silenciados dentro da palavra. Por

fim, a autora ainda diferencia silêncio de silenciamentos, uma variação imposta que também está repleta de significações. Por fim, entende-se que o silêncio é a condição de preexistência da palavra, pois não fosse o silêncio, tampouco haveria a significação. No discurso literário, o silêncio permite ao leitor tecer suas considerações e elaborar pontos de vista, agregando conhecimentos e sensações. Nesse sentido, não há como ignorar que o silêncio seja um agente de transformações.

#### REFERÊNCIAS

- AMORA, A. S. MOISÉS, M. SPINA, N. **Presença da literatura portuguesa**. História e Antologia. III. Simbolismo e Modernismo. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.
- ANGELIM, K. C. S. **A importância dos sonhos para psicanálise**. 2013. Artigo eletrônico disponível em <<http://psicologado.com/abordagens/psicanalise/a-importancia-dos-sonhos-para-a-psicanalise>>. Acesso em: 10.06.2015.
- BAKHTIN, M. M. 1895-1975. **Estética da criação verbal** / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl]. — 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRANDÃO, R. G. **Os Pobres**. Projecto Vercial, 2001. Disponível em <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/ DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=4981](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/ DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=4981)>. Acesso em: 10.10.2015.
- CASTRO, M. A. de. **O Acontecer Poético: A História Literária**. 2 edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

CUNHA, D. **Silêncio, comunicação do ser.** Apresentação de Márcio Tavares d'Amaral. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

FIGUEIREDO, M.de. A retórica do silêncio na literatura setecentista. **Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas.** Porto, XX, 1, 2003, p.145-169. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3961.pdf>>. Acesso em: 14.06.2015.

GOMES, A. C. **O simbolismo.** São Paulo: Atica, 1994.

GUIMARÃES, F. Raul Brandão e os “poetas em prosa”. In: **Ao encontro de Raul Brandão (Actas do colóquio).** Porto: Lello Editores, 2000, p. 27-32, 2000.

MACHADO, Á. M. **Raul Brandão entre o romantismo e o modernismo.** Vol. 88. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1984.

MARTINS, J. C. A presença de Raul Brandão na concepção romanesca de Vergílio Ferreira. In: **Ao encontro de Raul Brandão (Actas do colóquio).** Porto: Lello Editores, 2000, p. 455-467, 2000.

MOISÉS, M. **A Literatura Portuguesa através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 1968.

MOTTA, A. G. S. **Fenomenologia del silenzio lungo il “confine di contatto”.** Psychofonia - Vol XI N.19/2008. Disponível em <<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/psychofonia/article/download/i17201632vXIIn19p37/3245>>. Acesso em: 14.06.2015.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** Campinas: Unicamp, 2008.

SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** 3º ed. São Paulo: Ática, 2004.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra.** Tradução: Gilda Stuart

e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia das letras, 1968.

TOFALINI, L. A. B. **Romance Lírico: o processo de liricização do romance de Raul Brandão /** Luzia A. Berloff Tofalini; prefácio Odil José de Oliveira Filho. Maringá: Eduem, 2013.

VIÇOSO, V. M. **A máscara e o sonho: Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão.** Lisboa: Cosmos, 1999.

\_\_\_\_\_. Simbolismo e Expressionismo na Ficção Brandoniana. In: **Ao encontro de Raul Brandão (Actas do colóquio).** Porto: Lello Editores, 2000, p. 27-32, 2000.

Recebido para publicação em 17 nov. 2015.

Aceito para publicação em 19 abril 2016.