

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

MARIA JÚLIA SANTOS DUARTE

O SILÊNCIO RETÓRICO DAS PERSONAGENS DE *VIDAS SECAS*

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

São Paulo

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

MARIA JÚLIA SANTOS DUARTE

O SILÊNCIO RETÓRICO DAS PERSONAGENS DE *VIDAS SECAS*

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Língua Portuguesa, sob a orientação do Prof. Dr Luiz Antonio Ferreira.

São Paulo

2018

Banca Examinadora:

Perante a cólera nada é mais conveniente do que o silêncio.

Safo de Lesbos

Ao Rogério Monteiro, esposo dedicado. Sem ele não teria conseguido. Suas contribuições me ajudaram seguir.

A meu pai, Sebastião Campos Duarte, "in memoriam".

A minha mãe, Carmelinda Santos Duarte.

Aos meus irmãos, Raimundo, Telma e Raimunda.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre que em sua luz e bondade me amparou em tantos momentos instigantes desta caminhada.

Ao Professor Doutor Luiz Antonio Ferreira, pela orientação de grande valor, capacidade, conhecimento profissional, paciência nos diversos momentos de dificuldades, coragem, incentivo, e por me apresentar a Retórica e o discurso argumentativo do silêncio. Eterna gratidão.

Aos Professores Doutores Ana Cristina Carmelino e João Hilton Sayeg Siqueira, pelas valiosas contribuições à minha pesquisa no Exame de Qualificação.

Aos Professores do Programa de Doutorado em Língua Portuguesa da PUC-SP, em especial ao Professor Doutor Jarbas Vargas Nascimento, pelos ensinamentos.

Ao Grupo ERA, pela amizade e pelos momentos raros.

À Pontifícia Universidade Católica. Sentirei saudades!

À Lourdes, Secretária do Departamento, profissional em todos os momentos.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação, por terem sido exemplos de persistência, coragem e superação.

A todas as pessoas que, de alguma forma, colaboraram para a realização deste trabalho.

A Graciliano Ramos, pelo legado de sua obra, que despertou em mim o interesse pela literatura.

À SEE-SP, pela bolsa concedida para concretização desta pesquisa.

RESUMO: O estudo da Retórica remete à Antiguidade com Aristóteles, que considera a faculdade de gerar a persuasão por meio do discurso. No entanto, Le Breton (1997) preconiza que o silêncio é uma forma de comunicação em que é exigido o mínimo de palavras para assegurar a ligação entre os indivíduos. Nesse sentido, o silêncio possui *nuances* que estão nas entrelinhas do dizer para causar sentidos. Esta pesquisa analisa, sob a perspectiva retórica, o silêncio das personagens da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. A metodologia utilizada é a revisão da literatura com base em Aristóteles (s.d.), Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), Le Breton (1997), Orlandi (1997), Ferreira (2010), entre outros pesquisadores do campo da Retórica e do silêncio. O estudo é desenvolvido a partir de análise de fragmentos da referida obra, por meio de identificação de figuras, lugares retóricos, *ethos* das personagens de *Vidas Secas*, dentre outras categorias de análise que evidenciam o silêncio retórico como discurso argumentativo. Os resultados alcançados passam pela identificação da importância do silêncio na argumentação retórica, bem como pela constatação de que o silêncio proporciona interação entre o orador e o auditório.

Palavras-chave: Retórica, Silêncio, Discurso Argumentativo, Literatura, *Vidas Secas*.

ABSTRACT: The study of Rhetoric refers to Antiquity with Aristotle, who considers the faculty to generate persuasion through discourse. However, Le Breton (1997) advocates that silence is a form of communication in which a minimum of words is required to ensure the connection between individuals. In this sense, silence has nuances that are in between the lines of saying to cause senses. This research analyzes, from a rhetorical perspective, the silence of the characters in the work *Vidas Secas* by Graciliano Ramos. The methodology used is the literature review based on Aristotle (s.d.), Perelman and Olbrechts-Tyteca (1996), Le Breton (1997), Orlandi (1997), Ferreira (2010), among other researchers in the field of Rhetoric and silence. The study is based on the analysis of fragments of this work, through the identification of figures, rhetorical places, *ethos* of the characters of *Vidas Secas*, among other categories of analysis that evidence rhetorical silence as an argumentative discourse. The results obtained identify the importance of silence in rhetorical argumentation, as well as the fact that silence provides interaction between the speaker and the audience.

Keywords: Rhetoric, Silence, Argumentative Discourse, Literature, *Vidas Secas*.

RESUMEN: El estudio de la Retórica remite a la Antigüedad con Aristóteles, que considera la facultad de generar la persuasión por medio del discurso. Sin embargo, Le Breton (1997) preconiza que el silencio es una forma de comunicación en la que se requiere el mínimo de palabras para asegurar la conexión entre los individuos. En ese sentido, el silencio posee matices que están en las entrelíneas del decir para causar sentidos. Esta investigación analiza, desde la perspectiva retórica, el silencio de los personajes de la obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. La metodología utilizada es la revisión de la literatura basada en Aristóteles (s.d.), Perelman y Olbrechts-Tyteca (1996), Le Breton (1997), Orlandi (1997), Ferreira (2010), entre otros investigadores del campo de la retórica y del "silencio". El estudio se desarrolla a partir de análisis de fragmentos de dicha obra, por medio de identificación de figuras, lugares retóricos, ethos de los personajes de *Vidas Secas*, entre otras categorías de análisis que evidencian el silencio retórico como discurso argumentativo. Los resultados alcanzados pasan por la identificación de la importancia del silencio en la argumentación retórica, así como por la constatación de que el silencio proporciona interacción entre el orador y el auditorio.

Palabras clave: Retórica, Silencio, Discurso Argumentativo, Literatura, *Vidas Secas*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Categorias de análise.....	17
Quadro 2 – Evolução dos gêneros literários	61
Quadro 3 – Tipos de silêncio retórico.....	65
Quadro 4 – Quadro-resumo do fragmento 1	100
Quadro 5 – Quadro-resumo do fragmento 2	105
Quadro 6 – Quadro-resumo do fragmento 3	110
Quadro 7 – Quadro-resumo do fragmento 4	116
Quando 8 – Quadro-resumo do fragmento 5.....	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – O silêncio e seus determinantes.....	19
1.1 Contextualização.....	19
1.2 Determinantes do silêncio	23
1.2.1 A construção de sentido pelo silêncio	24
1.2.2 Categorias de silêncio	30
1.2.3 O silêncio nas interfaces do discurso	34
1.2.4 Silêncio: entre as palavras e as imagens	38
CAPÍTULO 2 – Retórica do silêncio e da literatura	43
2.1 A retórica e o discurso literário	44
2.1.1 A origem da retórica no sentido clássico	45
2.1.2 A retórica do silêncio	49
2.1.3 A retórica na literatura: caracterização	52
2.1.4 Retórica e literatura: diálogos	57
2.2 Características do silêncio retórico.....	62
2.3 Elementos retóricos presentes no silêncio	65
2.3.1 Figuras	65
2.3.2 Provas extrínsecas	67
2.3.3 Provas intrínsecas: lógicas e psicológicas	68
2.3.4 Os lugares (lógicos, gramaticais e metafísicos)	72
CAPÍTULO 3 – O autor, a obra e as personagens	74
3.1 Travessia literária	74
3.2 Ventos da juventude.....	76
3.3 Funcionário público e prefeito	77
3.4 O intelectual Graciliano	79
3.5 A prisão	80
3.6 <i>Vidas Secas</i> : a obra	82
3.7 Personagens	86

3.7.1 Fabiano	86
3.7.2 Sinha Vitória	86
3.7.3 Os meninos	87
3.7.4 Baleia	88
3.7.5 Seu Tomás da bolandeira	88
3.7.6 O soldado amarelo	88
3.7.7 O fazendeiro e o fiscal da prefeitura.....	89
3.8 Romance e suas vivências.....	89
CAPÍTULO 4 – Análise retórica em <i>Vidas Secas</i>	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
OBRAS DE GRACILIANO RAMOS.....	131
INFANTO-JUVENIS	131
LIVROS DE CORRESPONDÊNCIA.....	131
COLETÂNEA DE CONTOS	131
ROMANCE PRODUZIDO COLETIVAMENTE	131
TRADUÇÕES.....	131
PUBLICAÇÃO EM REVISTAS A RESPEITO DE GRACILIANO RAMOS....	132
EM PERIÓDICOS	134
DISSERTAÇÕES E TESES	134
LIVROS E CAPÍTULOS	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	143
ANEXO: Uma singela homenagem a Graciliano Ramos.....	146

INTRODUÇÃO

Escolher uma obra de Graciliano Ramos (1892-1953) como objeto de pesquisa é, decerto, um desafio, a julgar pela quantidade de estudos publicados sobre o autor. Todavia, nesta pesquisa, buscamos um caminho outro, que leva em conta critérios analíticos baseados na teoria da retórica para indicar a caracterização do silêncio como argumento em *Vida Secas*. Na perspectiva que norteia esta pesquisa, o discurso refinado de Graciliano se impõe, também, por um significativo silêncio que amplifica o *ethé* das personagens e realça o caráter eminentemente argumentativo que perpassa o texto, atinge o discurso e infiltra-se na literatura como um manifesto expressivo de uma condição cultural, fortemente brasileira, de ser e de estar no mundo.

A força expressiva dessa obra foi sentida os poucos nos intensos momentos de atuação como professora de literatura e de língua materna na Educação Básica nas redes Estaduais e Municipais em São Paulo, capital. Não foi difícil perceber que *Vidas Secas*, lida em qualquer momento da escolaridade, sempre causava um impacto dolorido muito singular: de um modo ou de outro, os alunos se envolviam com a narrativa e o ato de ler ultrapassava o entendimento estrito da narrativa ficcional para favorecer a construção de leitores críticos envolvidos com um Brasil pintado com tintas fortes e “realistas”. O detalhe interessante é que as personagens pouco falam no romance e movem-se, também silenciosamente, no percurso inevitável e previsível de seus destinos. Esse silêncio incomoda, grita no livro e sugere questões sobre o dizer sem pronunciar, sem articular, sem elaborar longos discursos.

Surge dessa experiência o interesse pelos estudos do não-dito, mas profundamente significativo, como tema condutor deste trabalho acadêmico. Sabíamos, em princípio e intuitivamente, que as dimensões do silêncio não estavam restritas ao não-dizer, à simples ausência de linguagem ou à extremada inibição de um ser. Graciliano demonstrava claramente que o silêncio enveredava por outros caminhos que, em princípio, não conseguíamos captar em amplitude.

As primeiras leituras teóricas sobre o assunto foram significativas: Orlandi (1997) nos informava que o silenciar fora relegado a uma posição secundária no universo dos estudos sobre a comunicação e remanesceu considerado como o “resto” da linguagem. Ressaltava, porém, que o silêncio significa e que a noção estigmatizante que carrega, ligada ao passivo e negativo, precisaria ser desfeita para não se tornar refém de formas culturais cristalizadas. Foi por meio dessa leitura preliminar que entendemos que há um silêncio significativo. Mais: entendemos que o silêncio pode funcionar como um fenômeno linguístico capaz de mobilizar emoções e, desse modo, influenciar, por meio do discurso, um auditório. Surgiu aí nossa primeira concepção sobre o tema: o silêncio é persuasivo.

Evidentemente, essa percepção primeira precisava ser complementada teoricamente. Apenas essas considerações de Orlandi (1997) poderiam incentivar um pesquisador a encontrar um caminho analítico para *Vidas Secas*, mas, Le Breton (1997) acentuou o desejo de perscrutar a obra ao considerar as condições sociais do silêncio e situá-lo como característica da condição humana. Para o autor, os laços sociais dão lugar ao não dizer que, inevitável, permanece no labirinto das conversas. O silenciar, entendemos então, ocorre pela necessidade do calar-se e, nesse sentido, carrega sutilezas capazes de afastar ou aproximar sujeitos. Apreciamos a observação do autor ao incluir em seus estudos um “espaço do mutismo” que se move, pela palavra, como um fio tênue que vibra por sobre a imensidão do não-dito. Tempo e espaço, nesse sentido, pensamos, mantêm afinidade especial com o silêncio e se relacionam intrinsecamente com o ser em seu *habitat*. E os motivos da pesquisa foram sendo sedimentados: componentes fundamentais da narrativa, tanto o tempo quanto o espaço podem ser, neste trabalho, estratégias silenciosas para ressaltar um jeito existencial, profundamente humano e marcadamente cultural, de praticar brasilidade. O título do romance, nesse aspecto, já nos parecia muito significativo: as vidas são “secas” e, na exuberância semântica contida nesse termo em destaque, já é possível entender o não-dito, mas significativamente presente no ambiente tosco, repleto de agruras; no espaço cênico, marcado pela rudeza que, silenciosa, mas expressiva, molda também as personagens. Nosso pensamento, então, já compreendia, ainda que

tenuemente, que o silêncio ocupa uma posição de destaque no aparato da vivência social e, como já antevíamos também levemente, conquista legitimidade nas relações entre os homens e sua presença infunde-se fortemente nos momentos de interatividade e, como consequência, de persuasão.

Só havia questões iniciais e uma obra para ser revista sob essa perspectiva. A tarefa inicial era atrativa, mas era preciso trilhar um caminho estranho: muito se estuda o discurso como produto da fala, como exteriorização do discurso. Como considerar o silêncio como elemento fundante do discurso e, portanto, com características argumentativas bastante enfáticas? Sobretudo, como mostrar, por meio de uma disciplina que sempre privilegiou a palavra como elemento fundamental, que os intervalos de fala e os intervalos de sentidos contidos nas palavras são atos retóricos?

A obra de Graciliano *Vidas Secas* impõe-se por um tratamento literário sutil que caracteriza *Fabiano*, assim como seus familiares, pelo não-falar, pela ausência de linguagem e pela incapacidade de argumentar. Havia, pois, um não dizer perdido entre as palavras do autor, um silêncio muito sentido pelo leitor, traduzido pelas palavras de Graciliano. Esse espaço entre o dito e o não-dito, talvez, fosse muito significativo e altamente retórico: há um autor que diz para traduzir os motivos do não-dizer.

O que havíamos aprendido, ao longo da vida, com Barthes (1978), ressoava em nosso cérebro: a literatura pode assumir uma relação de troca entre o autor e sua criação, diante de um leitor (auditório), seduzido, no contexto de uma prática sociocultural, capaz de abarcar o texto literário, como objeto de estudo retórico. Nesse sentido, a obra que aqui estudamos é vista como um artefato social, criativo, ficcional, mas meticulosamente elaborado com intenção de persuadir.

Vidas Secas é mesmo um depoimento sobre um dos brasis que vivenciamos. Ao retratar a vida simples de uma família de retirantes, Graciliano acentua as diferenças sociais e suas consequências no dia a dia das personagens. Lembramo-nos de Meyer (2007), ao declarar que é nas relações

argumentativas que se manifestam as diferenças. Esse estudioso da retórica afirma que, para representar essas diferenças, a escolha das figuras de linguagem é um recurso aconselhável na prática retórica oral, ou escrita. Reboul (1998, p. 113), outro estudioso muito bem conceituado, afirma que a figura “é um recurso de estilo que permite ao orador se expressar de modo livre e codificado”. Para o autor, a figura é uma fruição, uma licença estilística para facilitar a aceitação do argumento.

Outra pergunta se impunha: Graciliano se vale de figuras para realçar o silêncio? Assim, além de recuperar os estudos do silêncio em diversas concepções, seria interessante verificar como os argumentos se impõem expressivamente por meio das figuras de retórica. O caminho escolhido para a análise das figuras foi encontrado em Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), que asseveram serem três as figuras retóricas utilizadas para bem influenciarem no auditório a “presença”, a ideia de “comunhão” e a “aceitação” do argumento. Nesse sentido, resolvemos adotar os conceitos desses autores como suporte teórico, pois tanto Reboul (1998) e Meyer (2007) quanto Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) entendem as figuras como elementos que se agregam à organização argumentativa do discurso oral ou escrito. Pensamos, então, em encontrar na pesquisa, o silêncio figurativizado e, por consequência, retórico.

Se tomarmos *Vidas Secas* como um grande argumento, é necessário pensar que, por traduzir-se em narrativa, possui em si a construção acurada do *ethos* de cada personagem lá atuante. Em retórica, o *ethos* é resultado das várias escolhas que o orador utiliza para gerar emoção em seu público. É uma das provas retóricas e, por isso, fundamental para a constituição argumentativa. Parecia-nos que o silêncio angustiante que cerca as personagens era produto de um ato retórico centrado na exaltação de características ligadas ao caráter que o orador, Graciliano, construía de cada uma das personagens. Nesse sentido, os estudos aristotélicos sobre o *ethos* se tornaram fundamentais para nossos propósitos. A base teórica desta pesquisa se fundamenta na Retórica, nos estudos sobre o silêncio e em outras fontes que constam no corpo das referências utilizadas. De modo mais específico, sustentam a análise retórica: Aristóteles (s.d.), Ferreira (2010), Meyer (1993, 2007), Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), Reboul (1998) e Tringali (1988,

2014). As referências ao silêncio e à Literatura advêm dos estudos de Barthes (1978, 1995, 2003, 2004a), Foucault (2002, 2015), Le Breton (1997), Orlandi (1997, 1999), Steiner (1988), Teles (1979) e Zumthor (1993).

Com as leituras resenhadas e assimiladas, parecia-nos legítimo buscar um exercício interpretativo que comprovasse ser *Vidas Secas* uma exortação criteriosa do não-dito, não revelado, mas intensamente significativo. Por isso, a hipótese que norteia todo o percurso: *Vidas Secas* é um ato retórico criado para realçar o silêncio argumentativo.

Partimos, então, de uma pergunta ampla e necessária: que elementos discursivos caracterizam a retórica do silêncio em *Fabiano* e nos seus familiares na obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos?

A partir dessa questão primeira, delimitamos o objetivo geral: analisar o silêncio retórico das personagens de *Vidas Secas*. Por silêncio, entende-se não só a ausência de palavras e diálogos, mas a intencionalidade argumentativa possível de ser encontrada na criação das personagens, na descrição das paisagens e no passar do tempo. O silêncio, pois, está no contexto retórico e o ato retórico é um exercício argumentativo que se traduz em narrativa ficcional.

Com vistas a alcançar o objetivo geral, objetivamos os específicos:

1. Analisar as estratégias retóricas que amplificam o silêncio e configuram o *ethé* das personagens em *Vidas Secas*.
2. Relacionar as manifestações de silêncio que auxiliam a composição do *ethé* das personagens por meio das ausências de falas ou que se infiltram nas próprias falas por meio de figuras de retórica.
3. Verificar como o silêncio retórico das personagens de *Vidas Secas* é conduzido pelo enredar silencioso que perpassa a narrativa literária.

Para escolha das categorias de análise reportamo-nos aos estudiosos da retórica e do silêncio e, no plano estrito, aos conceitos de Minayo (1992), ligados à classe ou série, empregados para estabelecer classificações. O caminho analítico se concentra em agrupar elementos, ideias ou expressões ao

redor de uma apreciação capaz de abranger todo contexto em estudo. Diante dessa proposta, elegemos, no Quadro 1, as seguintes categorias de análise:

Quadro 1: Categorias de Análise

Categorias gerais	Aspectos a serem analisados
1. No plano da narrativa: analisar o comportamento das personagens no seio da obra literária.	Encontrar, no <i>modus vivendi</i> , o silêncio como constitutivo do <i>ethé</i> das personagens por meio de figuras retóricas.
2 No plano retórico: selecionar fragmentos retirados da obra para destacar a relevância argumentativa nos espaços de silêncio.	Verificar como se dá a constituição da retórica do silêncio nos fragmentos destacados.

Fonte: A autora (2018).

Esta pesquisa constitui-se de uma introdução, quatro capítulos e considerações finais.

A Introdução compreende as discussões iniciais da pesquisa, os objetivos, o problema de pesquisa a ser examinado, a metodologia e a justificativa.

No primeiro capítulo, revisitam-se autores que manifestam em seus estudos o percurso do silêncio como discurso capaz de fazer sentido nas relações em sociedade.

No segundo capítulo, revisam-se as concepções da Retórica que englobam a sua origem, as diferentes apreciações, bem como o sistema retórico. Investiga-se e constata-se o registro em Aristóteles (s.d., p. 33), de que “Retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão”. Nesse mesmo capítulo, trata-se da Literatura, reconhecida por Barthes (1978, p. 18) como “prática de escrever com particularidade que assume muitos saberes”. A partir dessa afirmação, direciona-se a pesquisa para entender as relações do texto literário como um discurso capaz de ressignificar a palavra como expressão do sujeito.

No terceiro capítulo, concentram-se estudos que tratam da “Fortuna Crítica” de Graciliano Ramos, autor que pertence a um círculo que preferiu não

compor uma narrativa superficial e elegeu uma escritura que evidencia a realidade.

No quarto capítulo, apresentam-se: a análise da configuração do *ethé* de *Fabiano* e de sua família; as manifestações de silêncio nas ausências das falas das personagens como auxílio na composição do *ethos*; e o silêncio retórico das personagens que transcorre pela narrativa.

As considerações finais encerram o trabalho.

CAPÍTULO 1 – O silêncio e seus determinantes

De sinal de embaraço, o silêncio torna-se, às vezes, uma forma habitual de acolher o outro que não preocupa ninguém.
Le Breton

1.1 Contextualização

Iniciar uma reflexão a respeito de silêncio como um discurso requer atenção e rigor teórico, pois o ato de silenciar implica uma interrogação significativa entre o dizer e o calar como ato argumentativo. É preciso, porém, compreender que o silêncio não se mostra-esconde apenas na língua ou na fala: captado nos interstícios do discurso, encontra-se no fato social e possui História. Dessa forma, como qualquer componente discursivo, não é fixo no tempo e no espaço: move-se, com suas especificidades, nos componentes significativos que integram a comunicação humana e, desse modo, traz em si uma gama imensa de movimentos passionais.

Nesta pesquisa, revisitamos autores que trazem o itinerário do silêncio para o centro da reflexão. De modo menos ou mais explícito e com propósitos diferenciados, em função de suas áreas de atuação, todos consideram a linguagem como forma de interação social que dialoga com o mutismo e sua construção. Nesse sentido, são importantes para o entendimento de como o silêncio atua e contribui para fazer sentido nas relações em sociedade, pois temos como objetivo investigar a caracterização do silêncio como argumento na obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

De acordo com Ferreira (1975, p.1.300), silêncio tem origem na língua latina (*silentiu*). Classifica-se como substantivo masculino e/ou interjeição, e possui os seguintes significados:

1. Estado de quem se cala.
2. Privação de falar.
3. Interrupção da correspondência epistolar.
4. Taciturnidade.

5. Interrupção de ruído; calada.
6. Sossego, calma, paz.
7. Sigilo, segredo.
8. Para mandar calar ou impor sossego.

O dicionário, então, categoriza semanticamente o substantivo “silêncio” não só por meio de uma antítese concentrada no ruído e na ausência dele, mas afirma que também conota características naturais do *ethos* de um orador: taciturnidade e calma. Indica também uma categoria fundamental e instigante no processo de construção de um ato retórico: o segredo. Diante dessas acepções, serão consideradas no texto literário – *corpus* desta pesquisa – características das personagens que se encontram em *estado de quem se cala* e a *privação do falar*. As categorias do *ethos* também serão aqui investigadas no decorrer da análise.

O calar-se, no senso comum, pode ser considerado como virtude ou, por outro lado, como defeito pela incapacidade ou impossibilidade de dizer. No universo literário, por exemplo, a representação da realidade pode consagrar o silêncio em personagens que não dominam a cultura letrada apenas para ressaltar a rudeza de alguém que vive na privação de falar por uma espécie de incompetência discursiva na perspectiva do discurso dominante. Por outro lado, o silêncio das personagens pode revelar um excelente senso moral para o reconhecimento de justiça e injustiças sociais. Desse modo, o silêncio é retórico e revela *nuances* da construção do discurso social. Como afirma, poeticamente, Le Breton (1997), as palavras transpiram silêncio. Podem, por exemplo, contrariar a ideia natural de funcionar como um sinal de embarço para então representar uma forma de acolher o outro.

O silêncio, na esteira desse pensamento, pode ser considerado, muitas vezes, uma escolha, marca de uma distância propícia ou prudente em relação ao mundo. Afastamo-nos, assim, da concepção de silêncio apenas como ausência de som. Existe, efetivamente, em atos retóricos reveladores e ajusta o dizer e o calar em função de auditórios particulares ou universais.

Num plano histórico, Steiner (1988), ao contrapor fala e silêncio, refere-se à primazia da fala comunicada no discurso e a considera como

característica do gênio grego e judaico trazida para o cristianismo para ordenar a realidade no interior do domínio da linguagem. No trabalho do citado autor, a Literatura, a Filosofia, a Teologia, o Direito e as Artes da História representam empenhos de circunscrever, nos limites do discurso racional, a totalidade da experiência humana. Se o silêncio é parte integrante da fala, portanto, é também produto significativo para estudo do estar no mundo em quaisquer momentos da História.

Essa é uma visão muito próxima da apresentada por Holanda (1992): o indivíduo sofre as limitações da palavra que, embora espelhe o social e nela funda sua ordem de razão, atua num campo restrito. Como não pode transformar o mundo, o escritor transforma a linguagem. Se assim for, o que o escritor revela provoca interpretações sobre ingerências ligadas à constituição da linguagem no discurso e nos remete a interpretações. Nessa visão, a linguagem, conforme interação da *práxis*, é reflexo e reprodução que ao ser subvertida pode ser fator preponderante para a montagem ou desmontagem dos estereótipos sociais. Liga-se às intenções do orador.

Para nossos propósitos, entendemos que, assim como o desejo move as palavras, o silêncio ressalta ainda mais o aspecto passional do dizer. Nesse sentido, liga-se às questões de natureza patética: *pathos*, portanto. Na esteira desse pensamento, podemos entender que a existência do homem é constituída no mundo por meio de sua palavra, mas também se faz nos inúmeros momentos de seu calar. Para Breton (1997), essa ausência de fala na interação humana é *tacere* (do verbo *activo* do latim que se refere ao silêncio das pessoas). Como explica, de modo didático, há outra forma de silêncio em latim: *silere*, verbo intransitivo que não se aplica apenas às pessoas, mas à natureza, aos objetos, aos animais e designa uma tranquilidade agradável sem presença perturbadora de ruído.

Para os propósitos desta pesquisa, então, no movimento de interação, as palavras e o silêncio se misturam e fazem sentido. Nesse intercâmbio, o silêncio não pode ser entendido como um vazio, mas, sim, como pausa, como sopro entre palavras, como modelador da comunicação para intensificar os argumentos de raciocínio marcados pela memória, pelo querer ou pelo poder

do orador. Nesse sentido, considera-se que a Retórica compreende o auditório particular; assim, o silêncio é um argumento quando, no plano retórico, ele revelar o que a linguagem não diz.

Por todas essas razões, o silêncio implica disciplina em sentido amplo. Pelo ângulo da Antropologia, Le Breton (1997) considera que a disciplina imposta ao silêncio nas relações em sociedade é marcada por leis envoltas em hábitos culturais, que exigem um acordo social colocado em prática nos ritos de passagem, nas exigências de saber guardar segredos. “[...] O silêncio às vezes é tão intenso que soa como a assinatura de um lugar, como substância, quase tangível, cuja presença invade o espaço e se impõe constantemente em relação” (LE BRETON, 1997, p. 143). Nessa perspectiva, o sujeito faz daquilo que ouve um percurso, reencontrando-se e voltando em súbita ausência disciplinadora do dizer. O silêncio, pois, cumpre exigências e exige outras em função de um contexto retórico.

Não por acaso, para Le Breton (1997), o silêncio é uma forma de comunicação em que é exigido o mínimo de palavras para assegurar a ligação entre os indivíduos. Nessa circunstância, é legitimado pelo significar em relação a si próprio. Nesse sentido, é caracterizador do *ethos* de um orador. Importa, então, ressaltar uma forma de entendê-lo nesta pesquisa: o silêncio surge como um modo de defesa e de preservação diante de uma identidade pessoal e coletiva. Logo, também, de algum modo, pode ser entendido como uma maneira de se enraizar além do discurso para fazer sentido ou se infiltrar no próprio discurso para moldá-lo significativamente.

A significação, porém, não advém do nada. No aspecto contextual que caracteriza o silêncio, há um espaço social do dizer e do calar-se, criado pelas vozes que nele operam e que, na concepção de Bourdieu (1998), inserem-se no *habitus* de cada grupo social e coexistem com o processo de formação do indivíduo e, simultaneamente, transcendem sua história pessoal, uma vez que todo indivíduo, visto como orador, é receptor da herança cultural da sua comunidade local. O *habitus*, portanto, no dizer de Bordieu (1998), é história transformada em natureza. Como um espelho, determina, por princípios intrínsecos, o dizer e, também, assegura o calar, uma vez que as vozes sociais

são organizadas em padrões rígidos de produção e recepção que, por sua vez, carregam possibilidades de opressão, repressão e emancipação do homem na sociedade. Ressalte-se, então, que a fala, assim, como o silêncio, se autoevidenciam numa escala individualizada, mas também hierárquica.

Organizar o discurso, então, é ato legítimo e natural quando está associado ao benefício de criar ou decidir nas escolhas e participação do processo sócio-histórico. Por outro lado, nessa concepção, o efeito de silenciar o discurso pode criar uma cultura de massas mudas, não por que desejam, mas por serem, por diversos fatores ligados ao *habitus*, impedidas.

E a partir dessa reflexão entendemos os efeitos retóricos e, neste primeiro capítulo, apresentamos considerações mais específicas sobre determinações do silêncio.

1.2 Determinantes do silêncio

Observações com pouca base científica qualificariam o silêncio como uma situação de inércia de um orador. Contudo, entender o que determina o silêncio nos auxilia assimilar como se faz constitutivo de sentido em distintas situações sociais no universo da narrativa literária e em contexto do discurso retórico.

Uma ideia básica sustenta o raciocínio primeiro: o silêncio afaga os excluídos socialmente, ressalta os privilégios adquiridos no grupo e rechaça o tímido, o prudente ou o medroso, pois se relaciona objetivamente com o poder ou a impotência. Assim, em uma sociedade como a nossa, segundo Foucault (2015, p. 85), conhecem-se fatores de exclusão, de modo que não se tem o direito de dizer tudo e não se pode falar tudo em qualquer circunstância. Nessa configuração, o silêncio é encontrado na comunicação entre os indivíduos, não como substância, mas como representação de uma relação. Nos domínios do discurso, Foucault (2014) categoriza três sistemas de exclusão que atingem o discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade da verdade.

Essas categorias implicam o silêncio como um fenômeno determinado por uma situação circunstancial. O referido autor determina que existem

regiões como a política, por exemplo, em que a *grade* do silêncio é mais cerrada, e os *buracos negros* se multiplicam. Em tais lugares, ligados à opacidade da linguagem, o discurso, longe de ser um elemento transparente ou neutro, exerce poderes e é exercício de poder,

[...] visto que o discurso [...] não é simplesmente aquilo que se manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2015, p. 85).

Há, como se percebe, formas diferenciadas de pensar o não-dizer. Ainda para Foucault (2015), por exemplo, a ideia de determinar o silêncio é justificada na oposição razão e loucura. Em seus estudos sobre a Idade Média, relata que o louco era aquele que emitia um discurso que não podia circular como o de outros. A palavra do louco era considerada nula, não acolhida, não continha verdade ou importância: era a palavra não ouvida. Foucault (2015) nos apresenta um ângulo para a tradução da loucura para afirmar que essa condição social equivale ao silêncio imposto por determinação de uma sociedade concebida para separar e excluir, já que era, sobretudo, por meio da palavra que se reconhecia a loucura “do louco”. Como se nota, os fatos que determinam o silêncio como discurso são constituídos a partir da relação dos sujeitos em diferentes contextos sociais marcados pela presença de atitudes simbolicamente aceitas ou não. A associação entre contextos que imprimem silêncio e reflexos do *ethos* possuem, sobremaneira, importância para nossos propósitos de pesquisa.

1.2.1 A construção de sentido pelo silêncio

A produção de sentido no discurso retórico acontece para provar uma tese. Diante dessa hipótese, Reboul (1998) argumenta que a retórica só é exercida em situações de incerteza e conflito, em que a verdade não é dada e talvez jamais seja alcançada senão sob a forma verossimilhança.

Em outra perspectiva, Paz (1982), ao mediar a relação do sujeito com a linguagem, assegura, de modo muito enfático, que o homem é inseparável das palavras; sem elas, o próprio homem é inapreensível. Logo, o homem é um ser

de palavras. No âmbito da interação, o sujeito é constituído de palavras que, por sua vez, fornecem testemunho da realidade do homem.

A linguagem, vista como interação, pressupõe o homem e suas qualidades e defeitos. Não significa, porém, coragem para dizer ou recato para calar-se, pois há implicações bem mais complexas nesse ato. O silêncio como pudor ou recusa em aparecer manifesta-se nos ritos e espaços das vozes emancipadas com suas marcas e características, que dialogam entre si de acordo com a formação e conhecimento. Ele vive desse modo, em constante interação com a palavra e nela se refugia e se revela.

O silêncio, assim, esboça um equilíbrio distribuído capaz de medir a pertinência, ou não, das palavras em diferentes situações sociais. Nessa situação, a identidade do sujeito se faz visível pelo não-dizer, caracterizando controle a respeito do que diz ou não diz.

Essas considerações regulamentam concepções ligadas às relações e situações sociais em função de divisão social e material e justificam os papéis sociais por meio de uma disciplina discursiva:

[...] todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com saberes e os poderes que eles trazem consigo. Bem sei que é muito abstrato separar, [...] os rituais da palavra, as sociedades do discurso, os grupos doutrinários e as apropriações sociais (FOUCAULT, 2014, p. 41-42).

As tratativas realizadas pelo autor a respeito da ritualização da palavra indicam a presença de uma sociedade marcada por regras capazes de controlar a palavra, visto que essa, nas situações de interação, pode ser escolhida ou renegada.

A partir da cultura em que cada povo se insere, a relação formulada para fazer sentido segue alguns referenciais recorrentes: sujeito, discurso, linguagem e silêncio. Ao ser imposto nas relações, o silêncio deixa de ser apenas uma condição disciplinadora para ocupar espaço de usurpador do direito a reivindicar.

Consideremos, então, que a propriedade da fala nos coloca em um jogo de expressão do que somos, de nossas crenças pessoais, de nossos conceitos e preconceitos, do que sabemos sobre o mundo, sobre a linguagem, as relações pessoais e, sobretudo, sobre o poder de mostrarmo-nos ou não menos ou mais nitidamente durante a interação. Falar implica o querer-dizer e o poder-dizer e, se assim é, o dito e o não-dito marcam presença expressiva no ato oratório.

Falar e calar implicam uma rede de relações construídas em uma espécie de jogo argumentativo. Foucault (2002) reflete sobre as propriedades do silêncio e ressalta que as proibições impõem silêncio; as permissões, a fala.

Em complemento, o autor explica a interdição ou liberação do falar da seguinte forma:

[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala (FOUCAULT, 2002, p. 37).

Foucault (2002), então, ressalta a propriedade de permeabilidade e a impermeabilidade do discurso: durante a interação, num encontro com pessoas reunidas, produz-se o encadeamento do silêncio e das palavras, da pausa e das frases, cria-se a troca, o vaivém sobre o fio de sentido entre pensamento difuso e assunto concreto. Essa dimensão de comportamento representa a conduta e os hábitos dos sujeitos do discurso.

Atento à perspectiva da condição humana na sociedade contemporânea, em sua obra *Do silêncio*, Le Breton (1997, p. 24) atribui ao silêncio uma característica constitutiva: a palavra organiza o silêncio à sua maneira e dá impulso próprio à troca. No universo de ideias e sentidos relacionados ao silêncio, cada palavra proferida tem a sua parte de ruído e a sua parte de silêncio e, ainda, de acordo com as oportunidades de interação, palavras soam com mais ou menos força, segundo a dosagem de que as anuncia. Na intenção de sustentar o silêncio como disciplina, Le Breton (2017) defende-o como a

expressão mais verdadeira e efetiva das coisas inomináveis. É uma tomada de consciência de que há determinadas experiências para as quais a linguagem não serve ou não alcança. Trata-se de um traço decisivo do conhecimento.

O silêncio, então, é um traço do conhecimento. Para sustentar toda essa envergadura ao silêncio, Le Breton (2017) afirma que, em tradições religiosas, o silêncio é importante e por meio dele torna-se reveladora a sabedoria para a compreensão do que não se pode dizer e, nesse sentido, transcende a linguagem. “[...] Nessa mesma tradição, o silêncio é uma via de aproximação de Deus, o que também se pode interpretar como uma forma de conhecimento.” (LE BRETON, 2017).

Uma outra questão pode ser acrescentada aqui para esclarecer o poder de hierarquização e discernimento do calar: o silêncio possui determinações institucionais. Para Le Breton (1997), qualquer instituição tem as suas regras de uso da palavra. Por exemplo, um tribunal exige o silêncio do auditório com o fim de prestar justiça em condições de ritualidade nos espaços especiais que exigem tradição e cuidado. Assim, quando se tem clareza da situação de falar ou calar, as regras do silêncio não são menos obrigatórias do que as regras da palavra. O silêncio, então, na perspectiva de linguagem, pode dialogar profundamente com a palavra para atingir a sua precisa medida. O silêncio, de uma forma ou de outra, é regido por leis e funciona discursivamente no âmbito do dever e dos direitos. No universo das Leis, por exemplo, de acordo com Hartmann (2010), a primeira Constituição brasileira a consagrar expressivamente o direito ao silêncio foi a Constituição da República de 1988 (inciso LXIII do artigo 5º). O Código de Processo Penal prevê desde 1941 o direito ao silêncio (artigo 186). Isso posto, embora se reflita que diante de determinada situação o silêncio, embora voluntário, é exigido em algumas situações sociais, em verdade, ele também é institucionalizado. Há, portanto, leis que constroem um saber-calar capaz de enriquecer o saber-dizer.

Em outro plano, o segredo, com suas leis silenciosas, é elemento ativo no discurso: molda as relações pelo poder e encontra-se próximo de segredo que precisa ser revelado para transformar. Diante desse pensar, o silêncio é

elemento caracterizador da comunicação. Ele tem arestas sociais, ideológicas, políticas e culturais visíveis.

Nesse sentido, entende-se que toda palavra introduz no mundo uma energia que muda a ordem das coisas e deixa o homem guarnecido ou desguarnecido de poder para controlar as consequências de sua fala. Os provérbios árabes são muito significativos nesse sentido: *Escutai muito, falai pouco. Não abras a boca a não ser que tenhas a certeza que o que vais dizer é mais belo do que o silêncio.*

Entre a fala e o silêncio pode haver excessos comprometedores. Le Breton (1997), ao estudar essas *nuances* de significação, aponta que o calar não pode envolver em demasiadas sombras aquilo que se diz e reflete sobre a aparência do calar-se ao salientar que os provérbios dizem que aquele que sabe conter as suas palavras conhece o saber. Acrescenta que um espírito frio é um homem de inteligência. Mesmo o louco, se estiver calado, passa por sábio, por inteligente. Nessa percepção, o silêncio é apresentado com respeito e prudência. Vale então refletir que os provérbios são persuasivos, assim como as passagens bíblicas aqui salientadas, reproduzidamente por Le Breton (1997, p.69):

Eclesiastes: há um momento para falar e um momento para estar calado. Não dêes pressa aos teus lábios, que o teu coração não se apresse a proferir uma palavra diante de Deus, porque Deus está no céu e tu estás na terra. Assim, que as tuas palavras sejam escassas. Quanto mais palavras, mais vaidades.

Há uma medida justa entre o silêncio e a palavra nos caminhos da persuasão e do convencimento do outro. Le Breton (1997) ainda destaca a importância do calar-se ao aludir que é preciso segurar a língua para não ficar à mercê do outro. O silenciar, então, liga-se ao domínio de si e seu uso apropriado insere-se em uma ética social dos homens em sociedade. Podemos, pois, acrescentar mais uma característica ao ato de silenciar que ultrapassa suas características disciplinares e reguladoras de som: há uma ética característica nas relações humanas que envolve o falar e o silenciar.

Vale lembrar que na perspectiva discursiva, Orlandi (1997) considera a língua como espaço de produção de sentidos em uma relação do sujeito e sua

produção histórica, que é determinada na transparência entre palavras. Tal transparência é constituída por meio da projeção ideológica do dizer. Esse dizer se forma a partir de enunciados que estão na memória discursiva das práticas sociais e se transformam em disputa que desafia o poder e o não poder dizer.

Atribuindo peso semântico ao calar e ao dizer, a autora destaca que o silêncio é penhor da segurança coletiva enquanto a palavra impensada pode ser portadora de corrupção, visto que pode semear confusão se não for cuidadosa e ponderada. Nesse sentido, na relação de linguagem e silêncio, o calar assume uma interpretação ligada à sabedoria ou à ignorância, à prudência ou ao medo. Essas características interpretativas são também importantes para nossos propósitos de tese: o silêncio se apoia discursivamente sob lugares retóricos que caracterizam o *ethos*.

O silêncio possui um papel social e retórico fundamental na interação humana. Praticá-lo pode ser consideração judiciosa, capaz de instaurar o discernimento na escolha dos assuntos, permitir ao homem continuar a olhar o mundo à sua volta, mesmo se tiver dificuldade em compreender determinado fato. De algum modo, a arma da linguagem é preparada pela tensão do silêncio. Assim, quando as palavras não conseguem traduzir o que se tenta dizer, o orador deixa lacunas discursivas que suscitam interpretações e, em relação a si mesmo, a existência dessas marcas demanda decisões sobre a constituição do *ethos* no momento da *actio*.

Por todas essas considerações, não é difícil perceber, reiteramos, que o silêncio é forte regulador social, possui “regras” e uma ética natural, uma vez que se infiltra hierarquicamente na produção de significados. Na prática da língua, há diferentes espaços em que o silêncio é capaz de impor altura da voz ou determinar o saber diante de quem se deve calar, sussurrar ou gritar. Se, no senso comum, calar-se pode ser sinônimo de “perder”, no discurso retórico calar-se pode revelar estratégias muito persuasivas.

Assim, é possível se depreender que a palavra, do ponto de vista social-hierárquico, como parceira do silêncio, não é inocente na interação: é dotada

de força que ajuda o orador a dominar o mundo exterior. Por outro lado, é vulnerável quando coloca os indivíduos sob influência de outros. Quando se fala em força das palavras, relacionamos o ato oratório revestido de eloquência verbal. A eloquência não é constituída somente pelas palavras: existe em um silêncio incômodo que é discurso, que une e separa, que revela ou esconde informações, que é um modo de construção de uma ação retórica.

Nesse sentido, pode-se considerar a existência de um estatuto do silêncio que impõe um modo de defesa, de domínio sobre si, ou, no plano dialético, um recuo provisório que permite testar a determinação ou avaliar os argumentos do outro (LE BRETON, 1997). Nesse estatuto, encontra-se a condição política do ser humano: o silêncio político representa um homem prudente (característica fundamental da constituição do *ethos*), que se domina, que não diz tudo o que pensa, que nem sempre explica a sua conduta e os seus propósitos, que não responde claramente para não ficar descoberto.

Logo, em cada homem, a parte do silêncio conduz o fio tênue da palavra que acompanha a existência das relações entre indivíduos diferentes. Dessa maneira, a hierarquização e a ética do silêncio permitem uma categorização do calar-se, como veremos no próximo subitem.

1.2.2 Categorias de silêncio

Categorizar o silêncio como objeto de estudo para ocupar lugar de significação implica a ideia de que existe uma relação constitutiva do dizer e do não-dizer na captura dos efeitos discursivos. Para Orlandi (1997), o silêncio significa por si. As palavras estão habitadas pelo silêncio, mas dele se separam ao serem constituídas na língua. O silêncio, por sua vez, atravessa o dizer de formas diferentes (ORLANDI, 1997). Essa concepção enfatiza que não se deve entender o silêncio pela falta, uma vez que é por meio dele que a linguagem conquista realce significativo.

Nesse sentido, ainda de acordo com a autora, o silêncio tem poder e possui posição fundamental no discurso como prática de linguagem. Orlandi (1997) reitera uma ideia que percebemos nos estudos de vários autores: o

estudo do silêncio compreende sujeito e sentido como condição essencial para a significação, pois está presente não só na ausência das palavras como também e sobretudo no meio delas.

A ideia original está na nomenclatura: Orlandi (1997) situa um silêncio fundante, aquele que existe nas palavras, remete ao caráter da incompletude da linguagem, em que dizer é uma relação das palavras com o não-dito. O silêncio, como categoria fundante da linguagem, é a matéria significante por excelência. Nesse sentido, segundo Orlandi (1997), é o real do discurso, ou *continuum* significante. Dito de outra forma, representa o lugar de sentidos que se faz fora da representação no imaginário humano, nas tramas em que o sujeito aprende e transforma-se em imaginação. Por isso, o silêncio (re)significa outras formas, ele não é transparência, ele atua na passagem entre pensamento-palavra-coisa. Ao estabelecer relação com discursos anteriores, permite ao sujeito movimentar-se nas significações e percorrer os sentidos.

No entanto, na dualidade de significar e não significar, o sujeito está “condenado” a significar com ou sem a palavra. Essa “condenação” se concretiza através do trajeto do silêncio e implica o não dizer carregado de sentidos constituídos de significativa resistência de quem silencia (ORLANDI, 1997). A autora ainda destaca que o silêncio é um fio condutor atravessado pelas palavras.

Sem perder de vista o efeito de sentido que o silêncio causa nas relações sociais, Orlandi (1997) justifica que falamos com palavras já ditas. Esse jogo entre o mesmo e o diferente promove nos sujeitos, sentidos que se movimentam e (se) significam. Desse modo, a autora salienta a categoria do silêncio como ação em movimento. Nessa perspectiva, o silêncio é disperso e contínuo pois permite ao sujeito mover-se pelas significações.

A ideia de sujeito categorizado como ação em movimento e como um *continuum* é fundamental para as reflexões retóricas que empreenderemos nesta pesquisa: existe efetiva e claramente na *inventio*, mas se mostra escondida na *actio*.

Em concordância, no universo retórico, o *ethos*, com auxílio do silêncio, filtra os argumentos que devem ser ditos para persuadir o auditório. *Ethos* e *pathos* acordam entre si por meio dos *logos* que se amalgamam orientativamente entre linguagem/silêncio.

Os estudos de Orlandi (1977) reiteram e categorizam, no plano especificamente do discurso, o pensamento de vários autores de outras áreas epistemológicas. Para sustentar as categorias de silêncio, Orlandi (1997) assegura que:

- 1) A ordem da palavra trata daquele que se funda e fundamenta o sentido das palavras entre os espaços para significar. Seria esse silêncio, entendido como diversas linhas significantes que ao se unirem possibilitam sentido e permitem ele próprio significar pela ausência.
- 2) A política do silêncio é presente nas relações em que se expõe o não-dito por meio do dito. Nessa relação, o apagamento das palavras do discurso concebe a relação do poder dizer.
- 3) O agente censurador é instaurado quando não se permite um enunciado em determinada circunstância. Isso marca historicamente a sua importância. Diante dessa perspectiva, ao categorizar o silêncio, o identificamos não como aspecto negativo, mas como reforço discursivo.

Outra referência ao estudo do silêncio pode ser encontrada em Steiner (1988). O autor revisita os costumes a partir do século XVII para afirmar que aquela sociedade começava a sentir o empobrecimento da linguagem, de modo que a palavra deixava de ser usada para levar as experiências dos indivíduos.

Os estudos de Steiner (1988) ainda salientam que o homem do Ocidente começou a suspeitar que o conforto oferecido pelas palavras não estava conseguindo abraçar as transformações que atingiam ao mundo. Desse modo, a esfera verbal enfraquecia e atinge seu auge no século XX. Diante da crise, a linguagem distanciava-se de seu poder de criar e seduzir, perdendo lugar para o silêncio.

Tanto Steiner (1988) quanto Barthes (2004) acreditam na necessidade de um caminho sucinto em que se diga apenas o fundamental, que se estabeleça um limite que separe palavra e silêncio. Os autores, portanto, respeitam e sugerem maior autonomia ao silêncio, criando, assim, uma categoria de silêncio a partir da economia de palavras.

Por outro lado, a fala é eivada de sedução e a força do calar e do dizer são partes fundamentais do existir humano e possuem encantos que não podem ser escolhidos ou abandonados. Steiner (1988) relembra que, na história das religiões dos povos do Oriente e do Ocidente, a palavra assume importância fundamental no interior de uma sociedade:

O Apóstolo conta-nos que no começo era o Verbo. Não nos dá qualquer indicação quanto ao fim. Vem a propósito que tenha usado a língua grega para expressar a concepção helenística do *Logos*, pois é à realidade de sua herança greco-judaica que a civilização ocidental deve seu caráter essencialmente verbal. Nós aceitamos esse caráter sem discussão. É a raiz e o córtex de nossa experiência e não podemos transportar facilmente nossa imaginação para fora dela. Vivemos no interior do ato do discurso (STEINER, 1988, p. 30).

Ainda assim, embora as palavras representem um dos principais modelos para o indivíduo manifestar suas experiências, “existem atividades do espírito enraizadas no silêncio” (STEINER, 1988, p. 30). Essas atividades são difíceis de serem transformadas em palavras, pois a fala seria incapaz de transmitir adequadamente a forma e a vitalidade do silêncio.

Por essa perspectiva, as inquietações do silêncio vão surgindo pela produção de sentido silenciado que se materializa na *práxis*. Aqui não se trata apenas do calar-se, mas do processo de reificar e não permitir que, em sentido amplo, as condições sócio-históricas tornem-se apenas vozes silenciadas, apagamento da linguagem.

O caminhar reflexivo até aqui nos permite afirmar que, para todos os autores mencionados, de um modo ou de outro, é possível categorizar o silêncio como construtor de sentido, permeado pela palavra. As categorias do silêncio revelam-se na ordem das palavras, na relação política, no agente censurador. Por isso, o silêncio, não raro, é sinônimo de disciplina exigida em diferentes lugares sociais. Em vista disso, nos momentos de uma suposta crise

da linguagem, o silêncio ganhou espaço e, junto com a palavra, assumiu-se como categoria de poder na sociedade (STEINER, 1988, p. 30).

Cheio de artimanhas discursivas então, o silêncio quer seguir livre para exercer sua permanência sem pressões para silenciar e persuadir. Seguindo essa perspectiva, falar da natureza disciplinar do silêncio é também uma forma de nomear uma ausência necessária no mundo que faz do homem um artesão do sentido.

Nas categorias do silêncio que foram abordadas neste subitem, destacaram-se: o *silêncio fundante* da linguagem, que indica lugar de sentido fora do representar na imaginação humana significa na ausência; a *política do silêncio*, que propõe o que não dizer; e *economia da palavra*, que sugere dizer somente o necessário para permitir maior espaço ao silêncio. Nesse universo, surge mais uma categoria: o silêncio representa uma cumplicidade, não é angustiante, torna-se um ritual e se transforma em jogo que determina juízo de valor nas relações.

1.2.3 O silêncio nas interfaces do discurso

Em contexto literário, Holanda (1992) aborda a relação entre o sujeito, a linguagem, o poder e o silêncio ao explicar que

A exploração do homem tem seu esteio no arrancar-lhe a palavra; emudecê-lo é reduzi-lo a nada; é, assim, facilitar o mando - impedindo ao outro a palavra que forja a possibilidade de sonhar outro destino, diverso. O próprio do escravo é o silêncio: cala sua voz e acolhe a alheia. Nulifica-se na aquiescência e repete o padrão fundamento da pedagogia do desastre (HOLANDA, 1992, p.42-43).

Assim posto, numa sociedade em que as posições sociais são baseadas no poder do discurso, a retirada do direito à palavra impede o sujeito de reivindicar. Nessa condição, sem poder de decisão, ele se deixa silenciar. Isso não é silêncio, mas é se pôr em silêncio. Segundo Le Breton (1997), significa a perda de legitimidade da palavra que se mantém contida numa obrigada disciplina. No campo literário, segundo Holanda (1992), as práticas de dominação instauram questionamento na busca da construção de identidade. Logo, para atribuir sentido, o texto institui uma ausência e instala um

estranhamento no discurso na forma sucinta de narrar e de expor a construção do silêncio ao dar voz a alguém incapaz de fazer uso do poder da linguagem. Como se constata, o elemento silêncio marca que a palavra é usurpada do sujeito para impedi-lo de reivindicar.

De fato, a relação silêncio e palavra instaura na linguagem a responsabilidade de disciplinar o silêncio pelas pausas que o sujeito expressa no espaço de interação no discurso. Em outras palavras, a linguagem demarca o espaço do silêncio. Nesse sentido, Barthes (1995) aborda que a sociedade impõe linguagens divididas. Para o autor, a divisão da linguagem é produzida a partir de outra linguagem, e nunca a partir de uma não-linguagem.

Importa ressaltar que o discurso se constrói pela palavra, significa e transforma o outro. Nessa relação, a linguagem (nela, o discurso), de acordo com Paz (1982, p. 63), diz respeito ao homem em um longo percurso cultural, hábil em favorecer a relação de silêncio e linguagem no mesmo sujeito. Essa associação cria um desdobramento capaz de atravessar a espessura silenciosa dos mistérios subjetivos de quem o possui e contempla um outro olhar para dentro da literatura, na criação de sentido a despeito do discurso silencioso. Como afirma Barthes (1995), nada no universo social escapa da linguagem.

Ao estreitar as diferentes visões teóricas pertinentes ao estudo do silêncio como agente do discurso, delimitou-se a importância do discurso retórico como elemento constitutivo de formação do *ethos*. Para tanto, “[...] o discurso retórico se configura pela intenção de persuadir um auditório que se encontra diante de uma questão polêmica” (FERREIRA, 2010, p. 15). No universo das palavras, o silêncio em diferentes espaços constrói-se como uma atuação de resistência. Dessa forma, com a intenção de encontrar nos estudos referencial teórico que molde o estatuto do silêncio como parte importante do discurso retórico, Teles (1979) orienta em seu estudo que

A retórica sempre se preocupou com certas partes tidas como fundamentais no discurso: o começo, o meio e o fim, havendo tanto na literatura escrita como na literatura oral, popular, regras especiais para a condução da narrativa. [...] Com relação ao começo, então, há toda uma série de sutilezas retóricas para a apreensão [...] do que denominamos de “distúrbios da fala” situação de expectativa diante

da possibilidade de se lançar no ato da fala. [...] O começo é uma zona perigosa do discurso: o princípio é um ato difícil; é a saída do silêncio. [...]. A linguagem é uma estrutura infinita [...] este sentimento de infinito da linguagem está presente em todos os ritos de inauguração da palavra (TELES, 1979, p. 3).

O campo que detém o discurso silencioso na retórica se baseia numa perspectiva de resistência e crítica que dialoga com a intenção de persuadir. Junto dos elementos conviventes da fala, o silêncio é um componente do discurso que empresta o lugar para que a linguagem reine com soberania e revele suas ambiguidades escondidas e refugiadas no mutismo. Porém, por meio das revelações das palavras, o argumento do sujeito segue em direção ao raiar de uma construção do sentido que remete a desafios diversos do *ethos* e do *pathos*, num solo onde as palavras revelam conflitos das personagens.

Ao estabelecer analogia do discurso literário junto ao silêncio, encontram-se, por meio da ausência de diálogo, frases interrompidas representando a condição humana, e experiências singulares, preservadas em narrativas ficcionais romanescas.

Para tanto, a construção de sentido de silêncio na literatura se faz presente quando o autor apresenta personagens que, embora incapazes de falar em tom normal e ser ouvidas, o questionamento do eu lírico se consolida também pelo não-dizer. Essa conexão se concretiza por meio do limite das palavras.

Em sentido mais amplo, a palavra, longe de ficar em silêncio, dá expressão à voz. Nesse sentido, para Orlandi (1999), o silêncio e a palavra não representam oposição, mas solidariedade, uma vez que a relação sujeito e realidade é mantida pela palavra/escrita e essa se fortalece pelo silêncio. Surgem algumas inquietações: como manter-se em silêncio no mundo da palavra? Essa condição se concretiza pela autonomia do escritor/orador ao saber o que dizer e quando silenciar. Ao associar ao universo retórico, o *ethos* também seleciona o discurso de acordo com as intenções argumentativas. Em paralelo, Meyer (2007, p.102) alerta que a diferença entre a retórica literária e a cotidiana é a interlocução:

Nessa percepção, o narrador é construído e a audiência precisa é desconhecida, embora por vezes, imaginada pelo autor. Para esse

efeito, a maneira e o estilo como o autor elabora sua narrativa são aspectos centrais que indicam economia das palavras. O *ethos* e o *pathos* são construídos no texto e pelo texto. O questionamento feito pelo auditório (*pathos*) e o ponto de interrupção do questionamento (o *ethos*) ficam no interior do texto. O *logos* é encarregado de traduzir sozinho a diferença pergunta-resposta, quer dizer, entre o que é problemático e o que não é (MEYER, 2007, p.103).

Por conta da convenção da escrita ao retratar o silêncio e seus sentidos, o texto literário desnuda e contraria convenções romanescas. Dessa forma, na aquisição de sentido, a narrativa literária pode apresentar um processo em que o narrador expressa de forma irônica o avesso do que afirma, dando voz ao que é silenciado:

O fato é que a retórica do discurso literário comporta, ela também, alguém que fala e um auditório ao qual ela se dirige, mas na ausência de enunciação propriamente dita, com um orador e um auditório que se confrontem pessoalmente, essas dimensões só podem se inscrever no próprio texto literário, de um modo ou de outro. Trata-se de ressaltar sua presença, de algum modo sua relação, por meio de marcas que os identifiquem, como questionador e respondente. É o papel dos *gêneros* literários, o de permitir a identificação de uma literatura centrada no “eu” que fala, ou no “tu” que se interroga (MEYER 2007, p.111).

Conforme Marques (2017), a concisão na escrita não indica pobreza, mas eficiência do discurso literário. Para tal pressuposto, a escolha da situação narrativa está relacionada à marca registrada do autor que usa a ausência de palavras de suas personagens para que essas se firmem pela negação. A literatura que diz pelo silêncio aponta um enfrentamento social criando um desejo de dizer como sujeito, permitindo, assim, a conquista de uma identidade.

No contexto sócio-histórico, a palavra pode ser personagem disfarçada numa narrativa, ou uma revelação do ato da escrita. Para tanto, as palavras transformam-se em sons não ditos que definem as regras do jogo do enredo com as personagens. Essas contribuições, para Waldman (1983), alinham-se à diluição dos gêneros, ao desnudamento do processo narrativo dos problemas da ficção. Dessa maneira, conciliar imaginação e estilo no discurso literário para desconstruir e construir sentido pelo silêncio, é sobretudo uma ação sobre a linguagem.

Com outras preocupações, mais literárias e no plano essencialmente da escrita, Barthes (2004a) afirma que, para certos escritores, a linguagem é a primeira e última saída do mito literário que recompõe o fugir do silêncio. Nesse sentido, o autor, em uma belíssima metáfora, considera “suicídio”, quando o silêncio surge poético, homogêneo, pressionando a palavra, fazendo-a explodir, não como pedaços de um criptograma, mas como uma luz. Destaca também a ideia de que uma atitude silenciosa dentro da escrita literária pode significar legitimação, singularidade e enfrentamento. Desse modo, o silêncio representa um instrumento persuasivo. Barthes (2004a), então, nos fornece mais uma forma de pensar o silêncio como elemento constitutivo do *ethos*: forma de legitimação pelo esconder, forma de enfrentamento persuasivo.

Como se observa, ao buscar o silêncio nas interfaces do discurso constituído como referencial, encontra-se um constitutivo de leis que exige saber conviver com tradições e realidade no universo de determinados sujeitos. Esse intercâmbio aponta que o silêncio em diferentes sociedades marca relações verdadeiras ou falsas. Assim, em diferentes espaços, o silêncio é um elemento para a captação de sentido e a retórica pode ser um dos instrumentos para o desvendar das relações humanas pelo discurso.

1.2.4 Silêncio: entre as palavras e as imagens

A palavra é o objeto comum na produção de sentido durante um pronunciamento. O silêncio, portanto, pode ocupar lugar de ruptura, além do artifício de pôr a palavra em evidência para entendimento da linguagem. Nesse caso, Orlandi (1997, p. 47) julga que o silêncio não é diretamente observável, muito menos vazio, sendo que, do ponto de vista da percepção, “nós o sentimos”, de tal modo, ele está em diferentes situações. Portanto, o processo de construção de efeito de sentido causado na troca da palavra e do silêncio considera a historicidade de seu locutor e sua relação com a discricção.

Vemos assim que, na teoria para construir sentido com imagens e silêncio, vale observar a existência de um jogo em que o dito e o não dito se debatem munidos de paixões que se alternam, mas onde prevalece a força

manipuladora da palavra. Trata-se de um desafio, um eixo norteador da linguagem *aconceitual* para aproximar as diversas formas de expressão de modo comum e universal.

Ao justificar a existência do silêncio pelas imagens, Le Breton (1997) define a ideia de um “dizer menos”, criando um silêncio cheio de significado. Nessa perspectiva, ganham sentidos o indizível povoado de olhares, os gestos ou movimentos que configuram sensações difíceis de serem ditas em palavras, mas que possuem significados visíveis.

Como exigência para uma relação social considerada adequada, o ambiente ruidoso requer mudança coletiva que ainda causa embaraço, uma vez que o sujeito é convidado a provocar silêncio em si mesmo e defender-se das convenções normais das conversas.

As palavras são representadas por acordo, norma e gramática que as definem como um código linguístico. O silêncio não se rege por essa propriedade, mas possui um código específico. O universo que se constrói através do silêncio e da imagem proporciona um acerto simbólico que possibilita desvendar os mistérios entre sujeitos.

Nesse sentido, Holanda (1992) sustenta que a palavra não é coisa: é sinal da busca. Assim, a palavra procura a coisa e, nessa busca, a função da palavra é tentar estreitar a relação do homem com o próprio homem. A esse respeito, ao construir a relação homem/palavra, Paz (1982) propõe que a reconstituição da unidade entre o mundo e o homem deixaria as palavras de fora:

Sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia (PAZ, 1982, p. 45).

O homem põe a palavra em marcha e, ao usá-la na comunicação, em suas experiências, exhibe paixões, crenças, esperanças. Mas, como é evidente, nesse processo, são necessários dois elementos: aquele que fala e aquele que ouve. Essa convenção capaz de construir sentido aponta um intervalo para

interação e, assim, o silêncio assume o papel de mediador, causa compreensão de elementos sociais que compõem o mundo dos sujeitos.

Por consequência, o silêncio é permeado por imagem/signos representativos da interação. A linguagem representa diversos papéis nas manifestações do silêncio. Dessa forma, é preciso que os signos se associem, de maneira que transmitam um sentido nas imagens implícitas do não-dizer. Essa configuração teórica encontra respaldo em Orlandi (2002, p. 208), para quem “a linguagem é um signo, não transparente, tem sua própria ordem, não é um instrumento neutro e está acima de servir apenas como meio de comunicação.” Vale entender que entre o silêncio e a imagem permeiam os efeitos de sentido entre os sujeitos que dividem espaço, o lugar das trocas entre quem fala, quem ouve. Diante dessa representação, a imagem é o objeto da linguagem que se configura para que o silêncio interaja com autonomia.

A palavra, portanto, merece lugar de atenção na manifestação da fala, justamente para ressaltar o sentido do silêncio que esconde em si. Nesse aspecto, o silêncio representa uma interrupção para evidenciar os sentidos das palavras. No limiar do dizível, existe um conjunto de dizeres que ficam representados pela imagem no complexo conjunto das relações sociais. Para tanto, nas diferentes modalidades de silêncio, os elementos da retórica, aparentemente distantes, confirmam-se através de um *ethos* que pode problematizar se concentrar-se no silêncio de seu auditório para, em seguida, persuadi-lo.

Não se pode negar que é possível sentir o silêncio entre os espaços nos diferentes lugares ocupados pelos sujeitos na sociedade. Em alguns desses ambientes, a valorização da fala dos sujeitos é substituída por gestos, olhares e imagens, por pausas de ditos. Essas pausas compreendem mais sentido e não perdas, uma vez que o sujeito se constitui não só pelo domínio do dizer, mas também pelo saber calar.

Por princípio, consideramos o silêncio como manifestação discursiva de grande efeito social e, como tal, é prática de linguagem, não exteriorizada pela fala, mas nela contida indissociavelmente. Situa-se no interior de uma relação

que existe no contexto em que foi produzido. No plano retórico, um discurso reflete de que forma oradores se inter-relacionam e atuam uns sobre os outros por intermédio do discurso.

Quando essa condição se estabelece, o ato retórico pode ser apoiado ou criticado, conforme as condições que marcam o lugar de onde é falado e possui implicações ligadas ao prestígio, legitimidade e condições que determinam se o ambiente é marcado pela disputa ou pelo consenso. A ideia se repete e se confirma em todos os autores estudados: entre as falas, situa-se, significativamente, o silêncio, em princípio visto como pausa, reflexão não exteriorizada, mas, em todos os sentidos, significativa para obtenção de efeitos persuasivos.

O silêncio abordado pelos autores aqui revistos permite a reflexão sobre oradores que atingem uma mudez diante da experiência ou in experiência em lidar com o universo de linguagem que os cercam. No segundo caso, na impossibilidade de lidar com palavras, cria-se sentido pelo que não é possível dizer. Essa perspectiva de silêncio oculta um entendimento que desvia a solidão de não fazer parte, ou pertencer ao grupo dos que são ouvidos. No primeiro caso, ao caracterizar a linguagem como lugar para persuadir, o silêncio ocupa a condição de “marginalidade” na proporção em que o mundo da palavra é um mundo de possibilidades infinitas, de aventura e criação.

Diante desse contexto, embora “criado” para caracterizar a ausência, o silêncio povoa a imaginação de quem o cultiva. Essa prática social implica ir além da linguagem comum.

Em conformidade, a palavra e o silêncio fazem parte da construção da humanidade, ainda que, para Zumthor (1993), a palavra no período medieval represente poder e ancore, nas mentalidades de então, um quadro de moral do universo. O referido autor trata do “barulho” relacionado ao poder e não considera – por não ser seu propósito – a força do silêncio, mas ressalta:

Todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva. Donde a riqueza das tradições orais, contrárias ao que quebra o ritmo da voz viva. O verbo se expande no mundo, que por meio foi criado e ao qual dá vida. Na palavra se origina o poder do chefe e da política, do

camponês e da semente. [...]. Um artesão que modela um objeto pronuncia as palavras que fecundam no ato [...] a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só Palavra. Há palavra ordinária, banal [...]. A palavra-força tem seus portadores privilegiados: velhos, pregadores, chefes. [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 75).

Essas considerações apontam comportamentos diferentes ligados à autoridade por meio de poderes. Na verdade, são formas de estabelecer conduta ao sujeito por intermédio do corpo ou pelo raciocínio, tendo a linguagem ligada à voz. Entretanto, o silêncio não pode ser concebível como aquele responsável pela não interação de sujeitos. Ele suporta moldar um enfoque não padrão e diferenciar os diálogos. Para isto, o silêncio não é autônomo, mas capaz de criar um ritual de incerteza, com espaço para trocas que não são concretizadas devido à hesitação. Ainda assim, em tais espaços, palavras e silêncios caracterizam o sujeito do discurso, permitem inferências que podem ser entendidas como angústia, solidão ou incerteza. Significam, pois, e declaram as paixões.

Nesse sentido, o silêncio é persuasivo, pois influencia o auditório. Cabe lembrar que a importância do silêncio se manifesta mediante a relação que mantém com a linguagem de acordo com o interlocutor. Portanto, não deve ser esquecida.

Em todos os sentidos, o silêncio pode ser instigado por meio das circunstâncias relativas ao estatuto social que a linguagem desfruta ao estabelecer solidariedade com alguém. Essa descoberta revela a responsabilidade da linguagem que age para o reconhecimento e o privilégio da palavra.

De fato, de acordo com Le Breton (1997), estamos longe de uma cultura do silêncio ou de uma relação com o mundo de tal plenitude que torne a palavra inútil. Para tanto, o silêncio aponta sentido fundido nos elementos inusitados do discurso. O que entendemos, depois da revisita a esses estudiosos é que as palavras têm que ceder espaços para que o silêncio se instaure com autonomia.

Capítulo 2 – Retórica do silêncio e da literatura

A Retórica é sobretudo uma retórica da prova, do raciocínio, da teoria da argumentação persuasiva.
Aristóteles

Desde a Antiguidade, Aristóteles [384-322 a.C.] já defendia a Retórica como a faculdade de ver o que, em cada caso, podia ser capaz de gerar persuasão. Por esse caminho da argumentação, amparados em Aristóteles (s.d.) e recuperados em Orlandi (1997), Le Breton (1997) e Steiner (1988), propusemo-nos a estudar o silêncio retórico das personagens da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Este capítulo associa estudos sobre o silêncio e as suas propriedades argumentativas no texto literário.

Em seus estudos, Tringali (1988) distingue Retórica Clássica de Retórica Antiga. À luz do discurso, a primeira representa elocução, sem compromisso de persuadir, um objeto eventual e secundário que se restringe à arte de escrever ou falar bem. Já na Retórica Antiga, o discurso é sempre um texto persuasivo; em qualquer classificação, é sempre retórica: discurso dirigido ao outro com intenção de mover, de criar acordos, de apaixonar um auditório. Um conceito bem simples pode, por outro lado, conceituar a Literatura:

[...] Literatura é uma arte, uma das belas artes. Ela compreende textos artísticos. Um texto artístico é um signo e, portanto, apresenta um nível da expressão e um nível do conteúdo. No nível da expressão, deve dominar a função poética ou estilística da linguagem. No nível do conteúdo, deve ser ficção. Definida como criação livre num jogo igual entre fantasia e entretenimento, independente, de verdade falsidade, de realidade e irreabilidade (TRINGALI, 1988, p.112).

A Retórica, por muitos ângulos, pode ser vista como incorporadora da literatura, sobretudo porque, por ser amoral, independe de verdade ou de falsidade. Retórica e Literatura, portanto, são, por princípio, discursos. Se entendida como discurso, a Literatura, criação textual em prosa ou em verso, expressão da função poética, encontra na intertextualidade um veio exploratório muito fecundo. Por sua vez, a Retórica também admite as relações intertextuais quer para afirmar uma ideia quer para contrariá-la, numa

dependência direta dos desejos do orador e do contexto. Tanto a Retórica quanto a Literatura colocam autor e auditório no plano do concebível. Esse fator de aproximação é fundamental para pensarmos o valor do silêncio no texto literário que, visto como ato retórico, exacerba a palavra para realçar o não-dito, o silêncio incômodo que tanto faz sobressair os sentidos.

Considerando o modelo aristotélico contextualizado nos discursos literário e retórico, é possível compreender que a Retórica se ocupa mais com a oratória, persuasão, perspicácia, enquanto a poética cuida em geral da poesia, da *mimēsis* na harmonia do mundo verídico e a ficção, sem negar o discurso retórico por excelência.

Tanto em Retórica quanto na Literatura, o ato da comunicação por meio da escrita ou pela fala oral, apoia-se na ideia de que o auditório vai participar intensamente de um ato retórico para constituir interação, significação desenvolvida no processo de interlocução para gerar eficácia e deixar remanescer marcas lógicas e passionais no ouvinte. Sob essa perspectiva, quando temos um problema e nos dirigimos a alguém, temos o intuito de movê-lo, de alterar pontos de vista, crenças ou atitudes. É esse o momento máximo da Retórica, pois essa disciplina se ocupa da articulação persuasiva do discurso. A Retórica é também *thecné*, demonstra recursos e meios para mover o auditório, sobretudo pela palavra, mas, como demonstraremos neste capítulo, também pelo silêncio. O silêncio, visto como meio persuasivo, se constrói no interior do discurso (*logos*) e cria espaços para o auditório (*pathos*) escolher ou rejeitar o *ethos* do orador.

Essas considerações, que ligam *logos*, *ethos* e *pathos* no discurso se amalgamam nos atos retóricos e movimentos literários fecundos de qualquer época.

2.1 A Retórica e o discurso literário

O silêncio se infiltra no seio do texto literário para significar e persuadir. Meyer (2007, p. 102) considera a literatura como arte caracterizada pelo

pathos, argumento da Retórica que reside nas emoções, nas paixões e sentimentos que o orador desperta no auditório.

Esse percurso remete a Aristóteles (s.d., p. 33), para quem Retórica é arte com sentido produtivo sem contemplação, mas permeada pelas técnicas retóricas da persuasão envoltas na ética.

A esse respeito:

O fato é que a retórica do discurso literário comporta, ela também, alguém que fala e um auditório ao qual ela se dirige, mas na ausência de enunciação propriamente dita, com um orador e um auditório que se confrontem pessoalmente, essas dimensões só podem se inscrever no próprio texto literário, de um modo ou de outro. Trata-se de ressaltar sua presença, e de algum modo sua relação, por meio de marcas que os identifiquem, como questionador e respondente. É o papel dos *gêneros* literários, o de permitir a identificação de uma literatura centrada no “eu”, ou no “tu” que se interroga (MEYER, 2007, p.111).

Assim, os elementos formais do discurso e seus efeitos retóricos por meio dos argumentos são decisivos para manter a Literatura e a Retórica vinculadas à construção de sentido. Desse modo, faremos um estudo destacando o surgimento da Retórica e o caminho que essa arte percorreu.

2.1.1 A origem da retórica no sentido clássico

Um discurso, reiteramos, se constrói com um orador e um auditório. Esses elementos são instaurados no universo da Retórica, que se manifesta nos momentos em que é necessário debater questões ou respostas que foram empregadas. É nesse panorama que a Retórica se mostra incumbida de requerer uma causa, uma questão, um ponto de vista.

Os contornos literários da Retórica surgem com Górgias [485-380 a.C.]. Antes, os gregos identificavam literatura com poesia (épica, tragédia), em torno das figuras como metáfora, envolta de palavras agradáveis que eliminavam dúvidas, mas se afastavam da certeza. Embora pertencessem ao mesmo universo da Retórica a seu modo, os filósofos dispensavam atribuições diferentes e apresentavam-nas de acordo com seu interesse e identificação, conforme a seguir:

- a) Górgias [485-380 a.C.] trata de uma estética literária e tentativa de separá-la da Retórica sofística;
- b) Aristóteles (s.d.) atribui um papel positivo, uma certa dignidade na questão de discurso com intenção de persuadir;
- c) Platão [428/427-348/347 a.C.] entende que a Retórica desejava manipular ou servir à necessidade da prosa literária.

Diante disso, um aspecto importante ao pensamento de Aristóteles (s.d.) e que beneficiaram os estudos retóricos diz respeito à ordem e à oposição que ele fez entre poética e Retórica ao afirmar que poética é a arte de evocar o imaginário e Retórica representa a arte de se comunicar, portanto comprometida com a verossimilhança.

Para ampliar, em Isócrates (436-338 a.C.), a Retórica seria aceitável se estivesse a serviço de uma causa justa e nobre e não deveria ser penalizada pelo mau uso feito por sofistas. Quintiliano [35-100 d.C.] a entendia como arte do bem dizer. Quando observamos essas diferentes interpretações da Retórica, percebemos que todas indicam três sentidos: discurso, orador e auditório na comunicação falada ou escrita, mas, sobretudo, uma intenção que sustenta o ato de argumentar. Com Aristóteles (s.d.), a Retórica passou a ser estudada como matéria de relevância no mundo grego, e depois na cultura da Roma Antiga, ao adequar o vocabulário da Retórica grega para a oratória romana/latina.

Desse modo, no auge do poder romano, Quintiliano [35-100 d.C.] rejeita o que é considerado inútil ao restabelecer as bases para um modelo de ensino em que a Retórica é colocada como arte praticável perante o valor que a palavra assumia na sociedade romana. Embora tenha prevalecido em todo o Império, com a morte de Quintiliano, a Retórica continuou sendo ensinada nas escolas, mas não passava de assuntos artificiais com abordagem simplória (REBOUL, 1998, p. 71-81).

Nos estudos retóricos de Aristóteles (s.d.), destacam-se três áreas de pesquisa: a analítica, que trata do raciocínio lógico, permite se conhecer a legitimidade da ciência; a sofística, que não visa à argumentação como suporte

de verdade, opera com discurso contraditório com porte de autenticidade; e a dialética, que se dedica a estudar o raciocínio provável, é instrumento do discurso retórico.

Embora muitos pensadores da Antiguidade tenham contribuído com os estudos da Retórica, Aristóteles (s.d.) foi sistemático ao exaltar a importância maior ao integrar a Retórica ao mundo. Aristóteles (s.d.) estabeleceu os gêneros oratórios, a critério da reação do auditório diante do discurso a que se propõe o orador: deliberativo, se o auditório precisar julgar em função do prejudicial ou do útil; judiciário, que determina se uma ação é justa ou não; e epidíctico, que comanda ações que censuram ou louvam.

Para Aristóteles (s.d.), os gêneros retóricos se distinguem em: deliberativo, que inspira decisão e projetos futuros; judiciário, que contempla o passado de fatos a serem esclarecidos; e o epidíctico, que se refere ao presente, ainda que extraia argumentos passados ou futuros.

Os gêneros estabelecidos por Aristóteles (s.d.) asseguram importância ao discurso e propiciam analisar a conduta do auditório depois de escutá-lo. Vale lembrar que os gêneros não são autônomos, ou seja, misturam-se em diferentes dimensões. Assim, um discurso elogioso pode apresentar propriedade tanto do gênero deliberativo como do judiciário. Entretanto, a Retórica continuou a desenvolver-se como arte que atua quando há dúvida em relação a uma determinada tese, preconizada em instantes em que os argumentos persuasivos se fazem precisos na sociedade em constante mudança.

No entanto, segundo Meyer (2007, p. 31), “[...] a retórica renasce sempre que um modelo dominante de pensamento empalidece e aquele que o sucederá se faz esperar”. Portanto, a tradição Retórica passou pelo Período Medieval com incentivo às Letras, sob influência de Cícero [106-43 a.C.]. Nesse sentido, foi protagonista da fusão clássica da literatura com o mundo cristão e continuou voltada para a educação.

Desde sua origem, a Retórica centrada no orador e seu discurso se constituíram primeiro pelo viés judiciário, enquanto a abordagem Retórica da

literatura, interesse nosso nesta pesquisa, leva em conta não somente o texto em si, mas também o ato de emissão, o efeito sobre o leitor; considera-se o produto, o autor e a circunstância em que é processado. Nesse sentido, para Reboul (1998), o discurso segundo a ciência pertence ao ensino, sendo entendido em Retórica toda produção verbal, escrita ou oral, em que *elocutio* e dizer podem confundir-se na particularização literária. Ainda conforme Reboul (1998), a Retórica foi a primeira prosa literária e durante muito tempo permaneceu como a única e, nesse sentido, a literatura infiltrou-se significativamente nos processos de ensino e conhecimento da Retórica. A distância que separa a Retórica grega e sua influência na formação científica do texto literário permite considerar a literatura como um elemento que auxilia na formação do discurso em detrimento do silêncio, um componente retórico que permite ao orador refletir diante do auditório.

Ao referir-se à Retórica literária, Reboul (1998) preconiza que o estilo não deve versar pelo artificial, mas pela escolha das palavras em harmonia nas frases, nas figuras e no ritmo do discurso. Nesse conceito, o gênero epidíctico é aquele que mais se aproxima da ideia do discurso literário, pois objetiva a pompa e a ostentação sem a artificialidade da beleza do texto.

Para conquistar estilo, a Retórica literária não cria desvios. Assim, para alcançar o “grau zero”, postulado por Barthes (2004a) do discurso normal na formação do orador, acreditava-se nas figuras de estilo como apoio ao que deveria ser dito. Entre os estudiosos dessa Retórica, destacam-se: Quintiliano [35-100 d.C.], Cícero [106-43 a.C.]. Esse, aliás, acreditava que o discurso sem adereço linguístico representava elevar o debate. Nessa visão, a Retórica não era vista somente como arte, uma vez que estava voltada também para aqueles que desejavam disputar cargos ou conduzir as massas.

Nesse sentido, no universo da oratória eloquente, destacavam-se três categorias de argumentos: os discursos epidícticos, os persuasivos políticos e os discursos favoráveis ou contra algum episódio de âmbito fictício. Em todos esses discursos, havia um orador com o objetivo de persuasão que não se limitava ao melhor ou ao pior, mas ao de convencer. Vale refletir que a eloquência, de acordo com Reboul (1998), embora vista como um discurso

artificial, desenvolveu-se na sociedade que precisava dela. O referido estudioso acentua essa reflexão:

[...] Se o ensino da retórica perdurou durante o Império Romano, se sobreviveu tanto sob o islamismo quanto na Europa medieval, com métodos semelhantes, significa que não era inútil. É verdade que a retórica perdeu os grandes debates políticos, que só recuperará nas democracias modernas (REBOUL, 1998, p 76).

Mas sua importância e linguagem literária continuaram nas regras do debate público (MEYER, 2007). Dessa forma, para os estudiosos romanos, por exemplo, não havia oratória sem Retórica, de modo que a eloquência, por sua vez, não estava independente do discurso e mesmo com conceitos particulares fazia parte de um todo.

Segundo Reboul (1998), os cristãos no fim da Antiguidade romperam com a Retórica, mas, assim que as estruturas administrativas do Império desmoronaram, a Igreja, que em princípio rejeitou autores pagãos, como evangelizadora, não desprezou a Retórica e os meios de persuadir e de comunicar não foram deixados nas mãos de seus adversários. A esse respeito, Reboul (1998) afirma que a própria Bíblia é profundamente retórica, portanto, mesmo que pareça paradoxo, o discurso bíblico se ampara nas metáforas, alegorias, jogos de palavras, antíteses, como os textos gregos ou no tropo, espécie de vocábulo usado em sentido impróprio. O que permanece desta reflexão é que os discursos se apresentam polissêmicos, visto que abrigam significados escondidos: a Retórica, com sua técnica apurada, quer persuadir e a eloquência trata as palavras de um modo mais simples e não menos persuasivo. Portanto, como é princípio básico em nossa pesquisa, o silêncio é eloquente, possui figuras que ressaltam sobremaneira o dito e o não-dito. O subcapítulo a seguir pretende elucidar essa afirmação: o silêncio, assim como o discurso oral, é retórico:

2.1.2 A Retórica do silêncio

Em uma visão mais generalizada, dependendo da maneira como se aborda o mundo da Retórica aristotélica, parece não haver espaço para o silêncio, pois o sistema retórico é composto por discurso, debate, negociação. Esses elementos se pautam em leis, provas, paixões e lugares criados por

Aristóteles (s.d.). Para tanto, verificaremos onde está situado o silêncio na Retórica.

É sabido que a Retórica se configura pelo discurso com argumentos intencionais de persuadir um auditório que se encontra diante de uma questão polêmica (FERREIRA, 2010). Nesse contexto, o discurso é aquele que, por meio do *ethos* do orador, demonstra ou parece demonstrar confiança no auditório que se posiciona pela interação. Em paralelo, o silêncio que se instala nos espaços do discurso é um efeito de sentido com status de discurso.

Isso implica retomar Barthes (2004b, p. 15) ao destacar que “[...] jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário”. Com efeito, no universo do dito haverá espaço para o querer individual do silêncio. Essa “pausa”, então, ocorre quando a plateia silencia por aceitação ou por rejeitar o *ethos* do orador.

Como vimos no capítulo anterior, nas reflexões de Steiner (1988), o homem social, que embora viva dentro da linguagem verbal, pode também movimentar-se de forma semelhante fora do modelo não verbal. Nesse sentido, é importante observar no interior do discurso retórico a presença do silêncio como estratégia para o orador reavaliar como dizer ou atuar com maior eficácia no auditório.

Segundo Aristóteles (s.d.), obtém-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir uma paixão, isso porque os juízos que proferimos variam de acordo com a aflição, alegria, amizade ou ódio.

Essa observação do autor reafirma o fator que determina ou não a adesão do auditório constituído também pelo silêncio. Dito de outro modo, significa que, em silêncio, o auditório fortalece os sentidos que permitem pensar retoricamente.

Nesse contorno, nos estudos retóricos de Aristóteles (s.d.), encontra-se a base legítima da evolução da teoria que se vale do discurso para se manter e ocupar lugar de evidência na interação. Nessa relação discursiva, o silêncio é o

reino do subentendido e, por isso, é capaz de criar um ambiente propício às paixões. Para tanto, segundo Ferreira (2010, p. 12), “[...] tentamos influenciar as pessoas, orientar-lhes o pensamento, exercitar ou acalmar as emoções para, enfim, guiar suas ações, casar interesses e estabelecer acordos que nos permitam viver em harmonia”. Não procedemos diferentemente quando o silêncio se impõe como condição dialogal.

Essa alusão à capacidade discursiva demonstra o interesse da Retórica pelo argumentar. Em complemento, Reboul (1998, p.95) considera que “quando se fala de argumentação, é preciso perguntar se ela é escrita ou oral”, pois, para o referido autor, isso muda tudo:

[...] Uma argumentação oral deve combater dois inimigos mortais: desatenção e esquecimento; e só pode fazer isso por meio de procedimentos oratórios. As chamadas culturas “orais” confirmam isto; é certo que argumentam e ensinam mais por repetições em detrimento da função crítica, como se observa ainda em nossos provérbios (REBOUL, 1998, p. 95).

A esse respeito, os intervalos do silêncio na Retórica se manifestam, conforme Meyer (1993, p. 26), pela distância social, psicológica e intelectual, por intermédio da negociação do que pode, ou não, dizer para fazer sentido no discurso. Em outras palavras, a argumentação oral é menos lógica e mais oratória que a escrita.

Ao mesmo tempo, os acordos construídos no universo do discurso argumentativo colocam o silêncio no mesmo plano, como manifestação oportuna da interação. Logo, o silêncio retórico também não deve ser visto como um movimento isolado. Ele também alcança o orador quando o auditório o acompanha e se mantém concordando ou não com as escolhas do *ethos*. Nessa estrutura o orador e o auditório deixam o silêncio sem intenção definida no discurso numa alusão ao que Aristóteles (2003, p. XIII) preconiza na utilidade da Retórica: “se bem usada pode ser útil, mas, prejudicial se for mal utilizada”.

Contextualizado com o mundo do silêncio retórico, configura-se pensar que, em determinada situação, esse implica subjetividade sem direcionar o que pretende atingir. Nesse sentido, o silêncio se submete, pois, a interpretações. E

aí reside a beleza do silenciar: dar espaços para o auditório conjecturar, interpretar, sentir e compreender.

Em conformidade, a Retórica aponta que os sujeitos estão em constante negociação, de maneira que o orador se apresenta à plateia considerando sentimento e paixões nas composições de seu discurso.

Como acontece no discurso verbal oral, o silêncio também se pauta por três ordens discursivas que, segundo Ferreira (2010, p. 16), são as seguintes:

1. *Docere*: ensinar, transmitir noções intelectuais, convencer. Diante de um orador com essas características, o silêncio do auditório sinaliza traços e discernimento favoráveis à troca de argumentos.
2. *Movere*: comover, atingir os sentimentos. Trata-se lado emocional do discurso.
3. *Delectare*: agradar, manter viva a atenção do auditório. É o lado estimulante do discurso.

No mundo retórico apregoado por Aristóteles (s.d.), quando o auditório ouve e participa em silêncio, o orador deixa-se persuadir pela atmosfera acolhedora ou hostil da plateia. Portanto, o silêncio na Retórica se confirma e faz sentido na participação do *pathos*, ao deixar o orador conduzir.

2.1.3 A retórica na literatura: caracterização

Desde a origem primeira dos tempos quando o homem iniciou a produção e os estudos da arte que a inquietação, papel e conceito de literatura, tornou-se tema de diversas interpretações. Contudo, com o avanço cultural da humanidade, muito se tem discutido acerca de literatura e sua conceituação.

A literatura é uma manifestação que divide os estudiosos. Aqui apontaremos alguns juízos dessa arte para construirmos um segmento teórico para fundamentar nosso estudo:

[...] Literatura [Do lat. *Littera*, letra, e -ura, designativo do substantivo abstrato]. O termo Literatura confunde até final do século XVIII, as Letras e as Ciências, época em que se opera uma autonomia no estatuto das ciências experimentais. No entanto, o conceito que hoje se associa a tal termo subjaz, de modo mais ou menos explícito, até

então, na medida em que a função estética das obras tidas como literárias pela comunidade de escritores/leitores domina e explica a sobrevivência de tais obras (MONIZ; PAZ, 1997, p. 130).

Para esse recorte, a literatura é vista distanciada da fala cotidiana e intensificada na linguagem, como postula Barthes (1978).

A literatura é entendida por Moisés (2004) da seguinte maneira:

[...] Lat. *Litteratura*, a arte da escrever, de *littera*, letra. Problema fulcral e permanente, situado na base de todas as controvérsias críticas e teóricas, o conceito de “literatura” tem sido amplamente examinado, sem conduzir a resultados definitivos. Na medida em que a própria atividade literária segue um progresso cumulativo o conceito de “literatura” está implícito de forma sistemática e persistente, em todas as polêmicas que principiam e terminam na noção de “Literatura” (MOISÉS, 2004, p. 264).

Ao tratar das polêmicas que intensificam os estudos literários, Barthes (1978) aprecia que uma das posições da literatura é criticar e questionar a linguagem.

Vale adentrar a questão da literatura como condição de produção.

A invenção da Literatura deu-se a seguir. Somente a partir do século XIX é que a palavra “literatura” passou a ser empregada para definir uma atividade que, além de incluir os textos poéticos e os prosísticos, abrangia todas as expressões escritas, mesmo as científicas e as filosóficas. Desde a origem a Literatura condiciona-se à letra escrita, impressa ou não. Refere-se a uma prática que só pode ser verificada quando produz determinado objeto: a obra escrita (MOISÉS, 2004, p. 264).

Tal como se percebe, a literatura entende-se como uma prática discursiva, um discurso dentro de outro com espaço marcado, até mesmo, pela linguagem do silêncio.

A Literatura subentende o documento, o texto, manuscrito, impresso, datilografado, digitado, em papel, lâmina de metal, de papelão, disquete, etc., destinado antes à leitura que à audição. [...] desde a Antiguidade greco-latina, o conceito de Literatura vem interessando a críticos, teóricos e filósofos. Aristóteles inaugurou a longa série de estudos com a sua ideia de mimese: a arte literária entendida como imitação, ou capacidade de reproduzir, com os meios próprios, os mecanismos utilizados na criação da realidade do mundo (MOISÉS, 2004, p. 265).

No universo da arte Retórica, a literatura surge com artifícios da imagem, do ritmo, da métrica, com suas técnicas narrativas, seus feitos estéticos trazidos também da arte grega, para preencher ciente ou não dessa atividade

papel social. Em vista disso, tanto a literatura como o silêncio assumem lugar de evidência ao repercutir.

Os excertos retirados de dicionários diferentes indicam o quanto a questão de conceituar e definir literatura causa divergência. Diante dessa perspectiva, buscou-se em Barthes (1978) referência teórica para ampliar o campo de estudo literário como discurso.

A literatura envolve outras áreas além das Ciências Sociais. A esse respeito, o estudioso propõe articulação, sobretudo que privilegie a literatura: “[...] Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 1978, p. 18).

Com efeito, a Literatura assume um papel de resistência ligado ao homem e à sua história. Vale lembrar que esse olhar a respeito da literatura indica que ela não se limita ao texto escrito; concretiza-se na interpretação de seu leitor sem estereótipo ou servidão. Essa visão remete a Aristóteles (s.d.), um dos primeiros pensadores a discorrer sobre literatura. Observa-se que, para o pensador grego, a palavra oral era engajada, representava arte como defesa de um argumento ou ideal. Isso reafirma que a palavra consegue se recriar, seja pelos conflitos ou ao ressignificar a palavra como expressão do homem.

Barthes (1978) entende a literatura como prática de escrever com particularidade num resgate que especula e questiona a distinção entre fato e ficção. Nesse olhar, a literatura intensifica, estimula e altera a linguagem, afastando-a da fala do dia a dia. De todo modo, o percussor da semiologia particulariza por excelência o lugar da literatura em diferentes segmentos:

A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusóé*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). [...]. A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta [...]. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a

literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas (BARTHES, 1978, p. 18-19).

Como estudioso da linguagem, Barthes (1978) a apresenta pela ótica social ao enxergar o poder a que estamos sujeitos. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde sua eternidade humana, é a linguagem ou, mais precisamente, sua expressão obrigatória: a língua. O autor vê na língua instrumento de subordinação e de inevitável alienação por estarmos aprisionados aos suportes linguísticos e neles ajustarmos nossos pensamentos.

Dessa forma, Barthes (1978, p. 14) considera que somos todos escravos da língua ao afirmar que ela “não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”.

Pode-se não concordar com o autor, pois a ideia de desobrigação de dizer, ou não dizer, parece imperativa no discurso literário.

Por outro lado, a humanidade credita sua conduta em busca de atitudes que levem para a conquista da liberdade. Entende-se que a liberdade é um desligamento inteiro do poder a que se é submetido. Nesse sentido, diante do mundo linguístico não existiriam maneiras de ser livre. Restaria ao homem fugir da linguagem através de uma trapaça linguística, aproveitando-se da própria língua. “[...]. Essa trapaça salutar, essa esquiva, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 1978, p. 16). Diante desse postulado, ao considerar que o silêncio é parte constitutiva da linguagem e se fortalece ou enfraquece o dizer, então possui, igualmente, um lugar destacado na trapaça barthesiana.

A esse respeito, vale considerar a literatura como a utilização da linguagem sem submissão ao poder, visto que a linguagem literária não precisa de normas de construção para ser compreendida. Por assim dizer, a linguagem do dia a dia certamente requisita uma rigorosa dependência da estrutura organizada da fala, capaz de encaixar o raciocínio nas estruturas linguísticas, de modo a alcançar uma comunicação ideal.

Assim, entende-se que a linguagem literária não se importa ou submete-se às normas estruturais fixas. Desse modo, um autor não tem obrigação de ajustar os pensamentos nas estruturas linguísticas, de maneira que pode definir e conceber uma estrutura particular com clareza para expressar sua sensibilidade e ideia.

Nesse sentido, o autor literário é um transgressor autorizado numa singela comunicação da linguagem artística revestida de novo poder. Esse poder conquistado por meio de nova linguagem assume significado artístico e a linguagem literária apropria-se de evidência e sentido da língua em liberdade.

Logo, a linguagem literária proporciona que as palavras conquistem particularidades e novas acepções diferentes daquelas usadas com frequência. Adentra-se no mundo da transformação literária da palavra, como o próprio Barthes (2003) concebeu durante sua vida em diferentes conceitos para assegurar em suas obras expressões como grau zero, escritura, texto, neutro, entre outros, que agregam o mundo literário barthesiano. Nesse amálgama, que permite a Barthes (2003) ajuntar, misturar, reunir elementos e temas aparentemente heterogêneos pela proximidade que mantêm com o silêncio, perguntamo-nos se a literatura está inclinada ao silêncio no discurso com autonomia para processar o argumento.

A esse respeito, Barthes (2003) contesta a tradição dos estudos literários quanto ao sentido do texto e defende que, na palavra, existe uma variedade para a ausência. Entendemos que essa ausência “doada” pelo escritor possibilita no texto um movimento de silêncio, através das palavras, patrimônio da escrita e mobilizadora do imaginário.

Para justificar, Barthes (2003) diz que escrever é um verbo intransitivo, um fim em si próprio. A respeito do que se escreve é indiferente, pois a escritura, seja qual for, deve construir-se toda como uma indagação. O trabalho do escritor nunca deve ser estático, mas viabilizar percursos, prazeres ou dores. Esse estudioso entende o texto como um objeto de prazer que concede uma liberdade no trabalho minucioso de conectar-se com as palavras em torno das demais linguagens.

Neste subtópico, vemos que a literatura se constitui por um novo olhar sobre a linguagem, conduzida pela voz para persuadir. Quanto ao silêncio, se faz nos espaços em que o autor deixa o leitor construir sentidos. Com o objetivo de entender como a Retórica e a Literatura se situam no espaço literário passaremos ao novo subtópico.

2.1.4 Retórica e literatura: diálogos

Na Antiguidade, a sociedade grega acompanhou e teve uma relação próxima com a arte literária. Independentemente do gênero praticado, essa arte influenciou a sociedade em diversos momentos da história e foi usada ou como diversão para servir aos interesses da classe dominante ou no contexto educacional. De algum modo, a literatura preconizava a sabedoria de uma população que concebia o herói ideal a ser seguido. Para esse interesse, predominou naquele momento a poesia épica, consagrada ao poeta Homero [Séc. IX - Séc. VIII a.C.].

Na obra *Poética*, Aristóteles (2015a, p. 13) trata *poiētiké* como um procedimento (uma atividade e mesmo uma inclinação natural) que remete, diretamente, à *mímēsis* (mimeses). A “[...] ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à *mímēsis* realizadas”.

O estagirita refere-se a uma atividade poética, situa a arte em si mesma, em suas espécies consideradas a partir de suas próprias finalidades, no modo como se deve realizá-la. Nesse sentido, a arte literária recria a vida artística em que poetas viajantes cantam os feitos de heróis, como Aquiles da Guerra de Tróia, enredo da *Ilíada*, ou os de Odisseu, enredo de *Odisseia*.

Para Meyer (2007, p.102), a literatura nascida como espetáculo associa Retórica e poética desde sempre de um modo não tão claro. No entanto, para Aristóteles (s.d.), a Retórica se liga ao que é, mas que poderia não ser, enquanto a poética ao que não é, mas poderia ter sido: a ficção. Essas considerações indicam que não é dever do poeta narrar o que aconteceu e, sim, o de representar o que poderia acontecer, isto é, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. O termo verossimilhança é particularmente

caro à Retórica e, nesse sentido, quando o silêncio é verossímil, é também fundamental para a narrativa ficcional. O universo retórico configura-se pela construção do discurso representado por três argumentos: *ethos*, *pathos* e *logos*.

Para Meyer (2007), o discurso retórico na literatura compreende as indicações retóricas que são as seguintes:

- 1) Exórdio: começo do discurso indicado pela escolha do gênero ou a narração romanesca representada na prosa.
- 2) Narração: expõe o desenrolar dos fatos, como elas acontecem, ou podem acontecer.
- 3) Argumentos: elucida os pontos de acordos e desacordos do discurso.
- 4) Epílogo: conclusão do discurso.

Se refletirmos uma linha de estudo que coloca a Retórica como a categoria elevada numa espécie de estudo dos estudos, acima da convenção de persuadir, por envolver todos os aspectos discursivos, teríamos o primeiro movimento de proximidade entre Literatura e Retórica, uma vez que a literatura já é um discurso com propósitos definidos previamente. Nessa composição de discursos, temos o *ethos* representante em cada discurso; o *pathos* ouvinte, auditório e leitor; o *logos*, a elocução, o discurso proferido, o texto propriamente dito, falado ou escrito, com a intenção de influenciar o outro de algum modo.

Nesse universo discursivo, o discurso literário constituinte não é isolado, pois se apresenta em diversas circunstâncias: retrata momento histórico, social, político de uma sociedade. Por ser transgressor, conforme apresentado por Barthes (2004b), não aceita regras. Trata-se de um discurso em que cada palavra esconde e diz.

Nesse sentido, também é utilizado para julgar o mundo ou às vezes pode mediar uma situação, ao expor um acontecimento que divide seu “auditório/leitor”. Em paralelo, o discurso retórico é a configuração de uma voz significativa, jamais um acontecimento isolado. Importa-nos destacar que, para persuadir, é fundamental que o orador desvende o não-dito. Do mesmo modo,

o auditório precisa silenciar para mostrar-se e entender o discurso do outro, sentir a força, descobrir a fragilidade de quem a ele se dirige e saber quem é o orador.

Ao pensar o discurso literário, visto como ato retórico, é necessário que o vejamos como um meio de persuasão:

[...] com efeito, para argumentar, é preciso ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental [...]. Cumpre observar, aliás, que querer convencer alguém implica sempre uma certa modéstia da parte de quem argumenta, o que ele diz não constitui uma “palavra do Evangelho”, ele não dispõe dessa autoridade que faz com que o que diz seja indiscutível e obtém imediatamente a convicção (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p.18).

Mesmo sem intenção aparente, o discurso literário cria uma teia de convencimento. O orador desse discurso tem artimanha para conquistar seu auditório/leitor. É curioso que a escolha das palavras no discurso literário acontece longe do auditório, de modo que o leitor/*pathos*, no momento do discurso/leitura, é solitário, sozinho, isolado, mas em mútuo contato com o *ethos* de um escritor real com dotes ficcionais. A esse respeito, Barthes (1978) cita a luta dos discursos, a multiplicidade de vozes que apelam, conforme Ferreira (2010, p. 15), “[...] por meio de apelos às paixões do outro”.

Segundo Barthes (2004b), na história da humanidade, o discurso descrição formal dos conjuntos de palavras superiores à frase não data de hoje; surgiu com a Retórica, acompanhado da literatura por meio de Górgias [485-380 a.C.] à Renascença e permaneceu durante cerca de dois mil anos. Esse discurso literário, constituído como linguagem, não foi totalmente estimado. Mesmo assim, à sua maneira, a Retórica teve a ideia de fundar um gênero especial de discurso voltado ao espetáculo e à admiração:

Numa proporção histórica e com interesse de situar o discurso literário, o escritor francês aponta caminhos por onde fala; linguagem, oratória e literatura se cruzam, por exemplo: o [...] *Septenium medieval*, na classificação grandiosa do universo instituída, impunha ao homem-aprendiz dois grandes lugares de exploração: de uma parte, os segredos da natureza (*quadrivium*); de outra, os segredos da palavra (*trivium: grammatica, rethorica*, dialética); essa oposição se perdeu do fim da Idade Média a nossos dias, passando então a linguagem a ser considerada apenas como um instrumento a serviço da razão ou do coração (BARTHES, 2004b, p. 25).

O discurso literário compreende as marcas de subjetividade do orador que busca argumentos adequados à sua tese. Para isso, a escolha das palavras (*logos*) é fundamental para obter eficácia e sucesso. A relação entre orador e o *logos* literário encontra-se centrada no autor, por meio de sua história, seus gostos, suas paixões. Ao auditório, no silêncio do contato com a autoria que se apresenta em palavras, cabe interpretar e sentir. Essas reflexões nos serão sobremaneira úteis quando analisarmos a visão do narrador em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Vale refletir que é sempre perigoso associar objetivamente a obra à biografia do autor. Ao redor desse pensamento, Barthes (2004b) lembra que a crítica o mais das vezes diz que a obra de Baudelaire [1821-1867] é o fracasso do homem, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovsky é o seu vício. Todos esses exemplos, de associar o discurso literário ao seu orador, permitem saber que o auditório, de muitas formas e a despeito do querer da crítica literária, marca-se como *pathos*, como forma de deixar-se, em diversos graus, persuadir por aquele que produziu a obra, “[...] como se, através da alegoria mais ou menos transparente de ficção, fosse afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência”” (BARTHES, 2004b, p. 58).

Ao se estudar o discurso literário como ato retórico, é importante perceber que existem objetos retóricos argumentativos presentes no texto literário capazes de criar embates entre o *ethos* e o *pathos*. Tais oposições se pautam mediante o contexto discursivo e podem ser de ordem social, ou subversiva; depende do objetivo do autor/*ethos*, o discurso/texto. Para Barthes (2004b, p. 68), “[...] é sempre paradoxal, é o que se coloca nos limites da enunciação, tenta colocar-se exatamente atrás do limite da *doxa*”. Nessa estrutura, o texto é também a capacidade de movimentar diferentes paixões surgidas de acordo com o universo do *pathos*. Em suma, todos esses recursos contribuem por uma dimensão significativa do discurso retórico que prima por intencionalidade no universo em que o *ethos* é constituído.

A esse respeito, Ferreira (2010) afirma que o estudo da Retórica indica que somos seres retóricos, expressamos crenças, valores e opiniões pelas

palavras, usadas como instrumentos para validar nossas convenções. De nossa parte, entendemos que também silenciemos para expressar crenças, valores e opiniões. Esses pronunciamentos são contextualizados com impacto retórico argumentativo; significa dizer que com as palavras influenciemos pessoas e estabelecemos acordos. O mesmo ocorre com o silêncio.

Quando visto sob a perspectiva temporal, o discurso literário sofreu evolução. Em cada uma delas, o silêncio pode adquirir espaços diferenciados, mas sempre significativos (MEYER, 2007), conforme o Quadro 2 a seguir:

Quadro 2: Evolução dos gêneros literários

	<i>Ethos</i> (gênero lírico)	<i>Logos</i> (gênero épico)	<i>Pathos</i> (gênero dramático)
Estilo figurativo	Poesia	Epopéia	Tragédia
Estilo realista	Romance	História	Comédia

Fonte: Adaptado de Meyer (2007).

Para Meyer (2007), na modernidade, a epopeia, individualizada, se transformou em romance, um gênero literário. Em Retórica, o gênero epidíctico é o que realça o *ethos* de um orador, seja autor ou seja personagem. Conforme se observou, Retórica e literatura dialogam. A literatura, enfim, é um discurso com intenção não definida, que pode persuadir ou não. A Retórica objetiva a persuasão. Ambas se encontram no interior do discurso literário, lugar em que o silêncio surge e se impõe.

2.2 Características do silêncio retórico

O valor do silêncio na Retórica revela-se com a expressividade do auditório e dos movimentos do *pathos*, o elemento a ser persuadido pelo discurso. Nesse sentido, o silêncio no discurso retórico se ancora no status do auditório e não precisa ser forçado, destituído ou apreensivo, mas permanecer discreto e adequado para o contexto em que se insere. Teles (1979) considera que no processo de práticas retóricas, o silêncio é só um discurso oculto, mas com significado amplo, funciona como fator relevante de um discurso que se supõe escrito ou oralizado.

Teles (1979), ao estudar o momento ideal para o silêncio na Retórica, justifica que essa se preocupou com algumas partes importantes do discurso: o início, o meio e fim. Tal justificativa divide, de um lado, a literatura escrita e, do outro, a literatura oral com suas regras especiais na condução da narrativa.

O autor considera que, no início de um poema, há uma sutileza Retórica a ser seguida, para se acompanhar e compreender “os subúrbios da fala”. A essa expressão, Teles (1979) encontrou uma interessante metáfora para traduzir o silêncio literário. Para ele, as franjas do texto gritam nos subúrbios silenciosos.

Na verdade, esse movimento é a situação de expectativa diante do ato da fala. É sabido que o discurso retórico explora as paixões. Por esse viés, Barthes (*apud* TELES, 1979) defende que é difícil falar no começo das narrativas, pois há um conjunto de protocolos e de regras para encontrar o que dizer. De fato, o autor defende que o começo é uma zona perigosa do discurso. Trata-se do princípio da narrativa, considerado um ato difícil porque seria a saída do silêncio. Na verdade, a linguagem como estrutura infinita está presente nos “ritos de inauguração da palavra” (TELES, 1979, p. 4). Nesse caso, o silêncio antecede a fala e dirige o dizer inicial.

Há um fato curioso que remonta às origens da Retórica, que dignifica a importância do silêncio. De acordo com Ducrot e Todorov (1972, p.104), existe uma lenda sobre o tirano *Hierão I*, de *Siracusa*, que reunira em torno de si uma plêiade de gente culta, mas por um requinte de crueldade proibira seus súditos

de falar. Essa atitude levou *Córax*, um dos primeiros praticantes das técnicas retóricas, e seu discípulo *Tísias* a reconhecer que a importância e o poder da palavra assustavam até os tiranos. O silêncio imposto, por sua vez, era o chicote para açoitar os que ousassem dizer o que não era permitido. Aqui, o silêncio liga-se ao exercício do poder e contempla a Retórica dos poderosos, dos tiranos, dos déspotas, dos amedrontados.

Diante do silêncio imposto pela opressão, *Córax* e *Tísias* passam a dedicar-se ao estudo da linguagem não só como língua, mas como fala, discurso, persuasão, todos os elementos que compõem o sistema retórico. Nas cidades da Grécia Antiga, a oratória transformou-se em “discurso ensinado”. Teles (1979) discorre sobre outras situações em que a Retórica se aproximou do silêncio. Ao ser levada a Roma na forma de Eloquência, por exemplo, encontrou resistência e ordem de silêncio sob a tirania de Domiciano [51-96 d.C.] que impôs silêncio no Fórum. Diante dessa imposição, a Retórica se voltou para a poesia. Barthes (*apud* Teles, 1979, p. 6) lembra que “eloquência chega a significar literatura”.

Teles (1979) ainda considera que, quando a palavra sofre restrições, o silêncio patrocina o discurso, ocupa o auditório e resume o espaço do oculto. Mesmo assim, por meio da “operação retórica”, o texto, como temos insistido, é capaz de falar, embora em silêncio, ou talvez por isso mesmo. Em meio à oratória, reflexão da palavra oral, o silêncio revela-se e exige atenção:

Esta é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos, que têm sabedoria, como poderia ser dito o Evangelista. Não propriamente a sabedoria do calar, do não dizer por já haver dito tudo, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pode subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo (TELES, 1979, p. 7).

Teles (1979) defende ainda que o silêncio pode ser um mecanismo essencial de resgate para práticas Retóricas e permite assim, um discurso articulado, no interior das relações sociais. O autor refere-se ao espaço vazio ligado ao discurso literário, sugerido como lugar entre o silêncio e a palavra com capacidade para provocar no *pathos*/leitor diversos significados.

Reiteramos essa ideia para esclarecer que a interpretação não permanece apenas na palavra, mas também no contexto em que o discurso está inserido. O silêncio faz inferir e provoca indução e dedução.

Para Teles (1979), o silêncio é capaz de tecer e sublinhar um mundo com e na palavra. Para isso, encontra lugar na obra literária desenhada como uma construção indefinida no interior da palavra. O mesmo autor também destaca a angústia do silêncio, representada no medo de não saber o que dizer ou não possuir palavras para expressar seu desejo.

Entretanto, há uma outra ausência da palavra que ocorre quando o orador não encontra a palavra adequada para expor a grandeza do assunto, ou, por não querer dizer algo considerado *indizível*. Para essas questões, a angústia maior do silêncio se constrói no medo de ser e de ficar à sombra de outras vozes. Se há o silêncio dos poderosos, há também o silêncio dos atemorizados.

Para destacar que a Retórica está ligada ao silêncio, Teles (1979) recorda que a proibição do falar despertou o interesse pela linguagem, e essa passou a ser sentida como instrumento de poder. Com isso, criou-se censura e autocensura nas obras, o que deu lugar ao que o autor denominou “neurose do silêncio” (TELES, 1979, p. 10). Ao ser imposto por censores que serviam aos interesses governamentais, fortaleceu-se um universo em que “[...] o medo de falar se torna igual à necessidade de calar” (TELES, 1979, p. 10).

O silêncio, por sua vez, ainda pode ser visto como forma de contenção apropriada para atingir a eficácia quando poupa a palavra e doa espaço ao não dito como um meio de permitir ao analista a descoberta das limitações e permitir liberdade como forma de economia discursiva.

O Quadro 3, a seguir, resume os tipos de silêncio retóricos discutidos neste item.

Quadro 3: Tipos de silêncio retórico

Silêncio retórico	
Autor	Tipo de silêncio retórico
Teles (1979)	Discurso oculto, mas com significado amplo
Barthes (<i>apud</i> TELES, 1979)	Começo do discurso é uma zona perigosa porque precisa romper o silêncio (saída do silêncio)
Ducrot e Todorov (1972)	Silêncio imposto (impedimento à fala)

Fonte: A autora, 2018.

Ao concluirmos este tópico, ficou claro como o silêncio se faz na Retórica, seja na situação por não saber dizer ou por entender que o assunto é grandioso e não existe palavra à altura. Em verdade, o espaço maior ocupado pelo silêncio na Retórica se justifica na proibição da palavra. Dessa forma, trata-se do silêncio imposto, exigido. Não é uma escolha. Diante dessa perspectiva, veremos em seguida os elementos retóricos que estão presentes no silêncio.

2.3 Elementos retóricos presentes no silêncio

Os elementos Retóricos representam a relação entre o orador e o auditório, tanto na oralidade, quanto no silêncio. Os subitens, a seguir, apresentam os tipos de elementos Retóricos.

2.3.1 Figuras

Para Aristóteles (s.d.), a Retórica é um recurso indispensável para um mundo de incertezas e conflitos ideológicos. Ao considerar a ideia de recurso, surgem as figuras, elementos presentes desde o início da História. Dessa forma, entende-se que as elas são mais que simples ornamentos. Assim, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) contextualizam as figuras retóricas como fator persuasivo, ou recurso argumentativo do discurso.

No mesmo conceito, Reboul (1998, p. 112) considera que “a figura só é retórica quando desempenha papel persuasivo” e atende uma fruição que se afasta da estilística e facilita a aceitação argumentativa. Nesse sentido, o autor afirma que as figuras retóricas assumem papel relevante no argumento do orador. Em paralelo, Tringali (1988) afirma que, na Retórica Antiga, as figuras não ocupavam lugar significativo, eram restritas ao falar bem, com elegância e eloquência no dizer. Para a literatura, as figuras são entendidas como um desvio aceitável da norma. Tringali (1988) também postula que “recurso comum de dizer” são as escolhas, pois o orador não pode dizer tudo, ele necessita escolher o *logos*.

Nesse entendimento, as figuras com sentido argumentativo não se tornam diminuídas, isso porque o *ethos* do orador demonstra a importância de seu discurso por diferentes recursos centrados nas figuras. As figuras argumentativas, nos estudos de Reboul (1998) são:

- a) **figuras de palavras:** destacam a explosão sonora no discurso;
- b) **figuras de sentido:** referem-se à significação dos grupos de palavras do orador;
- c) **figuras de construção:** representam códigos de linguagem do discurso;
- d) **figuras de pensamento:** expressam a relação do discurso com seu orador e seu objeto.

Entretanto, o discurso restrito apenas às belas palavras não ganha a atenção e não convence o *pathos*. Essa apreciação remete a Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), para quem o argumento de autoridade se sustenta pelos atos ou juízos de uma pessoa, ou grupo de pessoas, como meio de provar uma tese.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) também entendem que o emprego de algumas figuras se explica pelas necessidades da argumentação. Para esses autores, duas características parecem ser indispensáveis para haver figuras:

1. uma estrutura nítida, independente do conteúdo;
2. um emprego da linguagem diferente do uso simples.

Ao tratar das figuras, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) as organizam de acordo com as condições normais ou anormais argumentativas do orador e sua intenção no discurso. Como forma do ornamento, as figuras servirão de estilo e poderão suscitar admiração no plano estético ou somente testemunhar a singularidades do orador.

A respeito do tratamento concedido às figuras, os pesquisadores concluem:

[...] se os autores que trataram das figuras tenderam a não lhes perceber senão o lado estilístico, isso se deve ao fato de que, a partir do momento em que uma figura é alijada do contexto, posta num herbário, ela é quase necessariamente percebida sob seu aspecto menos argumentativo; para apreender-lhe o aspecto argumentativo, cumpre conceber a passagem do habitual ao não-habitual e a voltar a um habitual de outra ordem, o produzido pelo argumento ao mesmo momento em que termina. Ademais, e este talvez seja o ponto mais importante, cumpre dar-se conta de que a expressão normal é relativa não só a um meio, a um auditório, mas a um determinado momento do discurso (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 193-194).

Em princípio, as figuras estabelecem uma relação no discurso e exigem que o *pathos* perceba que o poético se fortalece além da semelhança ou associação simples de beleza. Embora o discurso/texto carregado de figuras, numa primeira observação, venha a sugerir comparação, semelhança e princípios de figuras, um olhar mais atencioso pode revelar uma interpretação diferente.

2.3.2 Provas extrínsecas

O silêncio, assim como a palavra, se conforma ao discurso persuasivo por meio de provas. As provas extrínsecas não pertencem ao espaço retórico, são externas e dependem de evento circunstancial, são variáveis, situacionais como leis, contatos, confissões e testemunhos. Para atingir o outro, Aristóteles (s.d.) discorre sobre as provas intrínsecas e extrínsecas.

2.3.3 Provas intrínsecas: lógicas e psicológicas

As provas intrínsecas pertencem ao universo da Retórica, sem depender de outra compreensão, somente da seleção, criatividade e discernimento do orador como o silogismo. Pertencem às provas intrínsecas: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*.

As provas intrínsecas são divididas em lógicas (racionais) e psicológicas (irracionais). As duas intencionam persuadir. As provas racionais são utilizadas pelo orador para sensibilizar e convencer ao auditório.

Tais provas serão utilizadas no capítulo analítico desta Tese para se analisar os discursos das personagens da obra *Vidas Secas*.

Conforme já exposto, a retórica se envolve em questões controversas que se movem por meio das provas retóricas e dos argumentos de prováveis respostas. Dentre essas provas, destacam-se:

Ethos

Quanto ao *ethos*, prova de importância no discurso, buscou-se entender sua amplitude no discurso retórico de acordo com critérios de Aristóteles (s.d., p. 33). Nesse sentido, o *ethos* remonta à Antiguidade Clássica, concebido primeiramente como uma das provas persuasivas, utilizada pelo orador em seu discurso, no ato interativo com o auditório. Em seus estudos, o autor tratou o *ethos* como parte da Retórica e o estabeleceu como categoria que envolve a imagem do orador no momento em que esse toma a palavra.

Ainda de acordo com Aristóteles (s.d.), o *ethos* é o caráter que o orador exhibe no instante do seu discurso. Desse modo, é possível inferir como uma prova variável, visto que o orador estabelece para o auditório uma imagem positiva de si com intenção de convencer. Diante disso, a imagem de um *ethos* que apresenta credibilidade também é fortalecida mediante apresentação pessoal. Nesse caso, no tratar do discurso oral, a tonalidade da voz, a gestualidade adequada, o conhecimento do assunto exposto, todos esses componentes juntos favorecem na construção da imagem do orador.

Diante da importância do *ethos*, Meyer (2007, p. 34-35) afirma que o orador “é alguém que deve ser capaz de responder às perguntas que suscitam

debate e que são aquilo sobre o que negociamos”. Assim, o *ethos* aristotélico seria uma imagem que o orador cria de si mesmo durante o discurso, e não a identidade dele. Essa criação serve para o auditório no momento do discurso. Em outras palavras, o orador manifesta seu discurso com intenção persuasiva, mas, ao mesmo tempo que ele chama o auditório para si, distancia-se de sua identidade.

Meyer (2007) ressalta ainda que as virtudes morais, a boa conduta e a confiança suscitam e conferem autoridade ao orador. Vale esclarecer que o *ethos* também é resultado das várias escolhas que o orador utiliza para gerar emoção em seu público. Daí as apresentações desse elemento como princípio retórico.

Ethos é a imagem do orador no discurso. Nesse sentido, o *ethos* tem responsabilidade de responder ao que foi questionado, como também persuadir o auditório com uma imagem confiável. Para Meyer (2007), a confiança do orador se manifesta pelas virtudes morais e por hábitos e conduta desse. Assim, a confiança do orador pode ser revelada por três características, a saber:

- a) *phrónesis*, que é a demonstração racional de honestidade. O orador se apresentará ponderado e ligado ao *logos*;
- b) a *areté*, que se manifesta com humildade e virtudes;
- c) a *eúnoia*, que está ligada à amabilidade, solidariedade e afetividade do orador para com a plateia, associado ao *pathos*.

As manifestações do *ethos* acontecem por meio do discurso e podem contribuir ou não para adesão do auditório à tese apresentada. Como pode ser visto em Ferreira (2010):

[...]. O *ethos* retórico pode ser entendido como um conjunto de traços de caráter que o orador *mostra* ao auditório para dar uma boa impressão. Incluem-se nesses traços as atitudes, os costumes, a moralidade, elementos que aparecem na posição do orador. Não importa, pois, se o orador é ou não sincero: a *eficácia* do *ethos* é *distinta dos atributos reais de quem assume o discurso*. Como se infiltra na enunciação sem ser enunciado, são atributos do exterior que caracterizam o orador, mas há, no reconhecimento do *ethos* por um auditório, uma dinamicidade natural de confiança ou desconfiança que ganha corpo à medida que se desenvolve o movimento discursivo: o auditório, durante um ato retórico, age estrategicamente para dirigir e autorregular o plano da credibilidade que pode atribuir ao orador. Nessa perspectiva, as representações de mundo, a imagem prévia do locutor construída no imaginário social, a autoridade

institucional angariada e a imagem de si projetada na construção discursiva contribuem para a consolidação do *ethos* do orador (FERREIRA, 2010, p. 21).

Diante das contribuições que caracterizam o *ethos*, questionamo-nos como o silêncio do auditório se manifesta para fazer sentido diante do orador confiante.

Pathos

O *pathos* é um argumento psicológico apegado ao afeto. O orador com a intenção de persuadir seu auditório, instiga-lhe a paixão, que na verdade é uma prova retórica para incitar o auditório em favor de alguma tese defendida. Na obra *Retórica das paixões*, Aristóteles (2003) apresenta as paixões, aqui destacadas como probabilidade de manifestação do silêncio, uma vez que para o autor trata-se de respostas ou formas de consciência de si. Pelo silêncio, o *pathos* tem a possibilidade de assistir e julgar a imagem do *ethos*.

De acordo com Meyer (2007), ao mesmo tempo em que o *ethos* é responsável pelas respostas, o *pathos* é a referência das perguntas que se transformam em respostas à proporção que o orador provoca paixões. Mais espaço para o silêncio se manifestar. No momento em que orador e auditório interagem, o silêncio com autonomia, se instala nas duas provas.

Enquanto o auditório e orador questionam-se, cria-se uma atmosfera agradável ou antipática. Nesse sentido, as paixões, que são perguntas, transformam-se em respostas e, assim, as pessoas tanto podem ser unidas como separadas pelas paixões pela presença do silêncio que orienta questões e respostas.

Aristóteles (2003, p. XLIV), ao tratar das paixões, traça uma semelhança entre amor e ódio ao refletir que “[...] o amor é recíproco, ele cria a paridade, mas o ódio, também, sem dúvida é recíproco. A distância entre os indivíduos se revela insignificante, o que afinal torna o amor e o ódio tão violentos”.

Para esse juízo, o silêncio surge como um aliado que permite rever *ethos* e *pathos* que, ao tratarem das paixões, precisam silenciar-se e construir

estratégias através do pensamento. Por isso, o silêncio nessas paixões concede tempo para ajuste de argumentos.

Desse modo, pelas paixões, expressam-se identidades e se delatam as divergências num ambiente em que nem todos no auditório respondem com igualdade de paixões aos argumentos propostos no discurso. Um cenário constituído de diferenças sentimentais é o auditório perfeito para o silêncio se instalar. Afinal, *ethos* e *pathos*, ao divergirem, garantem lugar para o silêncio. Afinal, nas contradições, o auditório se agita e cabe ao *ethos* silenciá-lo.

No entanto, nessa situação em especial, o silêncio movido por paixões é essencial para que *ethos* e *pathos* recomponham-se e retornem aos discursos. Na Retórica, o silêncio conquista espaço nos momentos de aflição do auditório. Nessa expectativa, ele não é imposto, mas essencial.

Como não é somente por meio das paixões que o auditório consegue responder aos questionamentos propostos pelo orador, é possível alterar as respostas, recusá-las, concluí-las ou permanecer em silêncio em sentido de indiferença, consentimento ou rejeição.

Assim, para o orador ser bem-sucedido, é preciso saber a que auditório se dirige, ou melhor, que conheça os seus anseios, o que rejeitam, seus princípios, peculiaridades adequadas para restabelecer as paixões convenientes a evitar algum deslize, certezas e dúvidas.

Logos

O discurso retórico se constitui por um assunto motivador de discussão e questões que abarcam a oratória. Desse modo, para Aristóteles (s.d. *apud* MEYER 2007), *ethos* e *pathos*, por sua vez movimentam o discurso, tanto pela razão como pela emoção. Quanto ao *logos*, move também o discurso, cria o verossímil pela articulação lógica e se caracteriza entre a fala e a escrita, de modo que o tempo do discurso é movido pelo silêncio, pelo *logos* e pela linguagem. Dessa maneira, Aristóteles (s.d.) concedeu integridade, significado ao orador, ao auditório e ao discurso.

2.3.4 Os lugares (lógicos, gramaticais e metafísicos)

A ideia de lugares segundo Aristóteles (s.d.) se pauta por entender de onde o orador se manifesta. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) esclarecem que o termo lugar ou *topoi* era utilizado pelos gregos para denominar locais acessíveis onde o orador pudesse ter argumentos virtuais facilmente à disposição em momentos de necessidade. Os mesmos autores entendem que lugares como depósitos para argumentar. Para Ferreira (2010, p. 69), os lugares são utilizados para estabelecer acordos com o auditório.

Ainda sobre os lugares, Aristóteles (s.d.) faz uma distinção entre eles:

- a) **Lugares-comuns:** podem servir em qualquer ciência sem depender de nenhuma. Caracterizam-se por ser utilizados em circunstância argumentativa.
- b) **Lugares específicos:** exclusivos de uma ciência particular, ou de um gênero oratório bem definido.
- c) **Lugar da quantidade:** afirma que uma coisa é preferível à outra por razões quantitativas; uma coisa é superior à outra por ser mais propícia a uma quantidade maior de indivíduos.
- d) **Lugar da qualidade:** indica que algo é preferível (que se sobrepõe) aos demais de sua espécie por ser raro, único, original. O que pensa um único sujeito importa mais que o pensamento da maioria. Trata-se de um argumento seletivo.
- e) **Lugar da ordem:** afirma a superioridade da causa sobre o efeito, do anterior sobre o superior, exhibe o que passou e rechaça o presente.
- f) **Lugar do existente:** reitera a superioridade do real/prático sobre a teoria.
- g) **Lugar da essência:** afirma a superioridade daqueles que melhor representam uma essência, um padrão.
- h) **Lugar da pessoa:** invoca o valor da pessoa, sua importância. Valoriza o que é feito com cuidado.
- i) **Lugares lógicos:** indicam gênero, espécie, propriedade, definição, divisão.
- j) **Lugares gramaticais:** dizem respeito à etimologia das palavras cognatas no discurso.

k) **Lugares metafísicos:** pautam-se pela causa e efeito, todo e parte, termos opostos, contrários e contraditórios.

Os lugares, por representarem depósitos de onde os oradores retiram seus argumentos, podem ser refletidos como espaço pertencente ao silêncio, haja vista que o orador não pode dizer tudo sem reflexão e por isso precisa refletir; manter-se em silêncio para analisar.

Neste subitem, constatou-se que os elementos retóricos são, na verdade, recursos que amparam o que é dito com propriedade pelo orador com a intenção de persuadir uma plateia ou auditório. Entre tais elementos, destacam-se as figuras, entendidas como retóricas quando têm a função de mover.

Conclui-se que os elementos retóricos são indispensáveis no processo de interação entre o orador, o *ethos* apresentado e o auditório. Dentre os elementos retóricos, destacam-se as figuras como fator persuasivo, as provas extrínsecas e intrínsecas, bem como os lugares retóricos.

Esse conjunto de elementos favorece a participação do silêncio no discurso retórico, de modo a amparar o orador na escolha do que dizer e como dizer.

CAPÍTULO 3 – O autor, a obra e as personagens

*A minha gente, quase muda, vive numa casa
velha de fazenda.*
Graciliano Ramos

3.1 Travessia literária

Abordar a fortuna crítica de determinados autores e suas obras exige responsabilidade e atenção para não se reproduzir o já dito, ou inclinar-se por repetições. Para isto não ocorrer, é preciso apresentar-se pontos que valorizem sensibilidade e criação do autor estudado. Esse critério torna-se mais exigente quando se trata de Graciliano Ramos, sua obra *Vidas Secas* e as respectivas personagens.

[...] A primeira coisa que guardei na memória foi o vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho (RAMOS, 1986, p. 9).

O vaso que inicia *Infância*, de Ramos (1986), livro de recordação, foi visto em Quebrangulo (palavra de origem indígena, o mesmo que união), cidade onde Graciliano nasceu, em 27 de outubro de 1892, e de onde saiu dois anos depois, quando seus pais, Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferreira de Barros, trocam o interior de Alagoas pelo de Pernambuco e vão morar em Buíque para quatro anos depois mudarem para Viçosa, município alagoano. Devido às constantes mudanças, suas experiências discentes foram prejudicadas, de modo que aos nove anos o menino se considerava quase um analfabeto.

No intercâmbio da vida, encontram-se diferentes aspectos em sua obra de pontos que se ligam. Nesse sentido, na intenção de conhecer Graciliano Ramos desde o nascimento e o universo de rejeição, maldade e tristeza que lhe cercou a vida, revivemos em *Infância*, publicada pela primeira vez em 1945, a intensidade da rejeição que a abarcava:

[...] Nesse tempo meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bolsas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com brilho de loucura. Esses dois entes difíceis ajustavam-se. Na harmonia conjugal a voz dele perdia a violência, tomava inflexões estranhas, balbuciava carícias decentes. Ela se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham dureza de martelos. Qualquer futilidade, porém, ranger de dobradiça ou choro de criança, lhe restituía o azedume e a inquietação (RAMOS, 1986, p. 17).

De acordo com o fragmento exposto, os pais destacam-se seres inaptos na afeição, áridos e opressivos, com um tratamento distante de acordo ou carinho.

A infância do menino Graciliano foi assinalada por mudança. A família mantinha-se da criação de gado, ou do comércio, o que permitia uma vida de prosperidade e privação financeira. Somava-se a esse quadro, a vida cigana de constantes mudanças entre cidades. Na vida de andança da família, Graciliano, aos dezoito anos, estudava no Internato Alagoano, foi chamado pelo pai para morar em Palmeira dos Índios (Alagoas) e assumir o comércio da loja Sincera.

É também em *Infância* que Graciliano retrata as primeiras experiências de tentativa leitora.

Demorei a atenção nuns cadernos de capa enfeitada por três faixas verticais, borrões, nódoas cobertas de riscos semelhantes aos dos jornais e dos livros. Tive a ideia infeliz de abrir um desses folhetos, percorri as páginas amarelas, de papel ordinário. Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas. Afirmou que as pessoas familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis. Isso me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi os horrores, incrédulo (RAMOS, 1986, p.104).

Ao que indica, desde cedo, a instabilidade afetiva teve lugar no universo do menino de maneira que: “[...] Eu devia ter quatro ou cinco anos de idade [...]. Batiam-me porque podiam bater-me e isso era natural” (Ramos, 1986, p. 31). Trata-se do conhecido episódio do *Cinturão*. O pai não acha o objeto, pergunta ao filho, esse confessa que não sabe.

Nas terríveis lembranças, o escritor registra que o pai descontrolado não perguntava se a criança havia guardado “a miserável correia”. Ordenava que a

entregasse. Tudo ocorreu numa fazenda, onde outros adultos que presenciaram a violência esquivam-se, o abandonam, e, ninguém que presenciou as ações violentas contra a criança, o socorreu.

Moraes (2012, p. 22) conta que Graciliano, por considerar ter uma vida muito monótona, acostumou-se a leitura de romances. Nesse sentido, quando morou em Viçosa (AL), o acesso aos livros para o futuro escritor aconteceu por intermédio da sedutora biblioteca de Jerônimo Barreto, tabelião da cidade, que se emocionou ao receber em sua casa um garoto à procura de leitura. No primeiro contato entre o leitor mirim e o oficial público, esse lhe ofereceu *O Guarani*, de José de Alencar.

No mundo de descobertas através dos livros, de acordo com Moraes (2012, p. 14), Graciliano foi uma criança traumatizada pelas surras na infância, um adolescente autodidata que lia de Balzac, Émile Zola a Karl Marx em francês. Ao mesmo tempo, atuava no comércio na loja do pai. Em relação ao gosto pela leitura, Garbuglio, Bosi e Facioli (1987) lembram que na solidão agravada por problemas de cegueira momentânea é que o menino notou o valor enorme das palavras, ao ouvir cantigas e leituras proferidas pela mãe.

3.2 Ventos da juventude

Aos dezoito anos, Graciliano, entediado pelo trabalho de vendedor viaja ao Rio de Janeiro e emprega-se como foca de revisor, promovido a suplente de revisão no *Correio da Manhã*, diário de oposição que mostrava manchetes a respeito da Primeira Guerra Mundial que ocorria na Europa. Em março de 1915, ainda no Rio de Janeiro, escreve crônicas para o Jornal de Alagoas. Segundo Moraes (2012), nessas crônicas, Graciliano usava o pseudônimo *R.O.* O jovem jornalista também colaborou com o *Semanário Paraíba do Sul*, na cidade fluminense de mesmo nome.

Em suas pesquisas, Moraes (2012) destaca a competência de um jovem de vinte e dois anos, autodidata, recém-chegado do interior alagoano, que sabe pôr em evidência fatos do cotidiano, em conjunto com sátiras das elites políticas do período, em textos que revelavam um nível de formação e um olhar

crítico, dignos de nota. Em tais registros, prevalecem autenticidade gramatical, fluência e humor.

Nesse período, Graciliano viveu dividido entre o Rio, que lhe acenava a possibilidade de uma carreira no jornalismo na literatura, e o Nordeste. Não seria dessa vez que Graciliano ficaria na então Capital Federal. Devido a problemas de saúde na família e chamado pelo pai, o futuro escritor retorna a Palmeira dos Índios, em Alagoas, e retoma a condição de negociante, casa-se e logo fica viúvo com quatro filhos pequenos.

Quanto à vida literária, Moraes (2012) registra que não encontrou apontamentos de produção do biografado nesse período, de modo que o escritor confessou-se assoberbado com o trabalho e a responsabilidade de cuidar dos filhos pequenos. Para tanto, manteve o hábito da leitura enquanto sem saber era apreciado para ser prefeito da cidade, como veremos.

3.3 Funcionário público e prefeito

O universo de Graciliano é sempre uma descoberta valorosa ao leitor. Entretanto, muito de sua vida não será explorado nesta pesquisa. Em 3 de novembro de 1926, Graciliano foi nomeado presidente da Junta Escolar de Palmeira dos Índios. Seria o seu primeiro cargo público (SANT'ANA, 1992).

Ao mesmo tempo, por habilidosos artifícios políticos selaram-se acordos que o fizeram candidato único, sem campanha, eleito com menos de quinhentos votos. Antes da posse, o prefeito ainda esboçava planos de gestão quando conheceu a jovem de apenas dezoito anos, Heloísa Leite de Medeiros. Curiosamente, Graciliano, que é reconhecido como um homem de viva introspecção, nas relações afetivas e amorosas, ele, infinitamente, distribui amor, se expressa em longas e apaixonadas cartas. Num breve recorte de sua obra *Cartas de amor a Heloísa* (1994a), o leitor se confunde com as demonstrações de amor que Graciliano doa à amada.

Outro feito do autor é a rapidez de suas paixões. Moraes (2012) recorda que Graciliano encantou-se pela jovem e não hesitou em saber e aproximar-se

da futura namorada. Com relação ao namoro, noivado e casamento com Heloísa, tudo ocorreu em menos de dois meses.

Casado com uma esposa dezoito anos mais nova, quatro filhos do primeiro casamento, aos trinta e seis anos, Graciliano teria que conciliar todas esses papéis com a administração de prefeito e literato. Ao tomar posse, sua administração foi desempenhada com modernidade. No entanto, não completou um mês no cargo para sentir que esse seria imensamente mais árduo do que planejara. O autor ressalta:

[...] Para os cargos de administração municipal escolhem de preferência os imbecis e os gatunos. Eu, que não sou gatuno, que tenho na cabeça uns parafusos de menos, mas não sou imbecil, não dou para o ofício e qualquer dia renuncio (RAMOS, 1981, p. 97).

O pensamento de renúncia já o acompanha. A literatura e a família exigiam atenção. Sua administração centrada em organização, ao completar um ano, o prefeito envia ao governador de Alagoas, Álvaro Paes, o primeiro Relatório para prestar conta de sua gestão. Trata-se de um documento escrito de maneira irônica pelo prefeito. Segundo Sant'Ana (1992), Graciliano afastou-se da praxe administrativa usual e apresentou contas de suas realizações no burgo palmeirense, durante o exercício de 1928:

[...] Original datilografado remetido àquele governador, finalmente publicado no Diário Oficial, do Estado, a 24 de janeiro, e dele se ocupou o Jornal de Alagoas, no dia seguinte, que o transcreveu, na íntegra, assegurando, inclusive haver tal relatório causado “uma grande sensação de surpresa agradável” (SANT'ANA, 1992, p. 36).

O citado Relatório foi o registro que despertou em Augusto Frederico Schmid ([1906-1965] 2010), autor e editor carioca, interesse e curiosidade quanto ao autor do Relatório possuir um romance guardado na gaveta a espera de publicação. Em paralelo, o rigor administrativo de Graciliano na prefeitura criara-lhe embaraços.

Em um ambiente de cidade pequena do Agreste nordestino, lugar em que o poder arraigado de senhores soberbos, com interesses pessoais e distantes do desejo coletivo, não há dúvida que o prefeito provavelmente,

também sofreria ameaças. Não demorou e cartas anônimas ameaçadoras apareceram embaixo da porta da loja do prefeito. Sem modificar a forma de trabalho, demonstrou consciência diante das intimidações à sua volta. Moraes (2012) apurou que mesmo em crise, Graciliano foi capaz de aumentar a arrecadação municipal o que lhe rendeu aprovação do governador. Todavia, o prefeito decidiu renunciar ao cargo em que esteve durante vinte e sete meses. Aproveitou ainda, e, vendeu a conhecida Loja *Sincera*, acertou contas e em pouco tempo, fora nomeado Diretor da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas. Muda-se para Maceió em 1930, onde passou a exercer nova função.

3.4 O intelectual Graciliano

Graciliano foi alguém que soube conciliar a intelectualidade com o trabalho no serviço público em cargos de carreira, especialmente enquanto viveu na capital alagoana. Não deve ser esquecido que seu grau de instrução foi o que hoje denomina-se ensino fundamental II. Em Alagoas, Graciliano colaborou e escreveu em jornais. Fez amizade com jovens envolvidos em efervescências culturais, movidas em acaloradas discussões literárias em torno de movimentos da época.

Ao acompanhar a vida de mudanças, encontraremos Graciliano em 1933. novamente em Maceió. Ele recebera um convite para ser administrador da Instrução Pública do Estado. Seria um cargo equivalente a Secretário de Educação. Para o novo posto, levou também as determinações criteriosas e sua metodologia de trabalho.

Os estudiosos de Graciliano são criteriosos e percebem que na experiência como Presidente da Junta escolar, Administrador Municipal, Diretor de Imprensa, ou na Educação, em todos eles, o Funcionário Público/Intelectual encontrava o quadro carente e necessitado de atenção e cuidado. Poucas mudanças necessárias, porém, ocorreram. No entanto, a metodologia de trabalho empregada por Graciliano, por onde passava, causava inquietações. Na Secretaria da Educação criou polêmica, ao igualar o salário das professoras rurais que atuavam em condições hostis à mesma remuneração das docentes

da capital. Não satisfeito, publicou portaria em que proibiu, por exemplo, que o Hino de Alagoas fosse cantado nas escolas públicas. Todas essas decisões confirmam que esse autor se manteve distante de clientelismo.

3.5 A prisão

O mundo vivia ainda as consequências da crise de 1929. No Brasil, segundo Viana (1988), a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932 antecederam a Intentona Comunista em 1935. Assim, em novembro desse ano, militares identificados à Aliança Renovadora Nacional revoltaram-se contra o governo de Getúlio Vargas. Trata-se da Intentona Comunista, que se resume em uma rebelião contrária ao governo getulista que ambicionava tomar-lhe o poder. Foi, entretanto, suprimida pelas Forças de Segurança Nacional. Mas, as consequências alarmantes espalharam-se com ameaça em toda parte. Nesse sentido, com a suspensão de garantia de liberdade, pessoas foram presas sem justificativas. Graciliano foi uma delas.

Foi nesse cenário de insegurança, que na manhã de 3 de março de 1936 Graciliano arrumou a mala com poucas roupas como se voltasse logo e às sete da noite, recebeu, de terno e gravata, um oficial do Exército. Moraes (2012, p. 113) cita um breve diálogo entre Graciliano e o oficial:

- Que demora, tenente! Desde meio-dia estou à sua espera.
- Não é possível! - espantou-se o oficial.
- Como não? Está aqui a valise pronta, não falta nada.

Ao pesquisar os diversos Gracilianos, fica nítida a preocupação do autor com a família e um cuidado especial em relação aos filhos: “Mas havia os filhos: precisava cuidar deles”. O embarque no vapor *Manaus* significou uma entrada nas trevas. Sant’Ana (1992) retrata um momento de emoção de Graciliano. O navio que levava os presos aportara em Maceió. O escritor que se encontrava no porão, avistou por uma viga a praia de Pajuçara, disse: “[...] tentei localizar a casa onde morei. Que estariam fazendo as crianças? A mais

nova ainda não falava direito. Estava ali a minha gente” (SANT’ANA, 1992, p. 72).

Outra apreensão é registrar o ocorrido nos silêncios prisionais, de tal modo que desde Maceió, atenciosamente, ele anotava tudo que podia. Havia a intenção de “fazer um livro” na cadeia. Vale dizer que o silêncio é o discurso constante no viver de Graciliano. Embora escritor de competência reconhecida, nos seus textos biográficos ele não demonstra constrangimento em assumir: nervoso, medo ou insegurança ao falar.

Essas reflexões atentam para uma personalidade sensível, que foram acolhidas em diversas situações pelo silêncio, que foi o companheiro eterno desse escritor, em especial nos lugares descritos a seguir:

[...] Sem processo regular, chegou Graciliano no Rio de Janeiro, a 14 do aludido mês de março de 1936, vindo da capital pernambucana, no mencionado vapor “Manaus”, de onde foi levado à Chefatura de Polícia e em seguida recolhido ao Pavilhão dos Primários, da Casa de Detenção do Rio de Janeiro, na Rua Frei Caneca, depois transferido para a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, onde lhe raspam a cabeça, à navalha, ingressando por fim na denominada Sala da Capela, da Casa de Correção, naquela mesma Rua Frei Caneca, a 29 de junho seguinte, de onde sairia combalido pelos sofrimentos físicos e morais, no dia 13 de janeiro de 1937 (SANT’ANA, 1992, p. 73).

Em relação à Colônia Correccional da Ilha Grande, o autor de *Vidas Secas* diz:

[...] Como os demais presos tive a minha cabeça raspada. As cabeças eram raspadas para que os tijolos que carregavam, doessem mais. Mas essa satisfação eu não dei aos policiais de Ilha Grande, pois logo depois caí doente, com uma febre violenta (RAMOS, 1989).

A História do escritor confunde-se com o drama e a angústia do intelectual que viveu de sacrifícios, perdas e envolto em constrangidos silêncios. É possível entender que ele teve um pouco de compensação na literatura ao apresentar por meio de seus textos e personagens, as desigualdades que se estendiam entre a maioria da população.

3.6 *Vidas Secas*: a obra

Durante a prisão de dez meses e dez dias Graciliano manteve-se indiretamente com um projeto de escrita. Quem confirma é Mercadante (1993), colega do curso de Direito de Ricardo Ramos filho de Graciliano. Essa amizade rendeu conhecimento das estruturas particulares relacionadas ao mundo pós-prisão do autor de *Vidas Secas*. Nesse sentido, Mercadante (1993) confirma que ao ser posto em liberdade, Graciliano hospedara-se ele e Heloísa na Rua Alfredo Chaves, em Botafogo, na casa de José Lins do Rego. Ao final de fevereiro, mudara-se para um sobrado na Rua Correia Dutra, 164, no bairro do Catete, próximo à Rua Bento Lisboa. Todas essas referências servem para situar o local onde foi escrito *Vidas Secas*. O sobrado, na verdade, era uma pensão, próxima à residência oficial do governo Getúlio Vargas.

A esposa de Graciliano precisou viajar à Maceió para vender a casa da família, visto que haviam decidido fixar residência no Rio de Janeiro. É desse período a carta do supracitado autor à esposa em 7 de maio de 1937:

[...] Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e o padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás (RAMOS, 1981, p 194).

Por meio da correspondência, verifica-se que o processo da obra se inicia pela presença de *Baleia* com esperança, sentimento que Graciliano necessita recuperar para seguir, visto que se encontrava em liberdade e precisava sobreviver. Braga (2001) conta que conheceu o quarto onde foi escrito o romance *Vidas Secas*. Dessa forma, soubemos o que determinou a estrutura do texto, organizado numa forma em que cada capítulo apresenta autonomia para o leitor compreender, independente de todo o texto. Esse modelo de escrita, ao juntar-se, cria-se um todo importante.

Considera-se importante entender-se que essa particularidade não diminui a importância da obra que, ao ser dividida, recebeu de Braga (2001) o

nome de romance desmontável. O texto de Moraes (2012, p. 159) acentua que “[...] Dos trezes capítulos, oito saíram nas páginas de *O Cruzeiro*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Folha de Minas* e *Lanterna Verde*, além de *La Prensa*, de Buenos Aires, através de Benjamim Garay”.

Para tanto, ao acomodar-se no Catete, a pouca distância do Palácio, lugar onde quem detinha o poder decidia o destino dos homens. Graciliano, na concepção de Candido (1992), cria um drama de heroísmo e desejo de ressurreição, cercado de incerteza e silêncio que denunciam feridas sociais. Tudo em torno de um projeto narrativo capaz de elevar, conforme Schmidt (2010), *Baleia* à dignidade de uma personagem. Toda essa construção não seria possível sem a sensibilidade sonogada que o autor insiste em esconder.

Sabe-se que a geografia climática do nordestino sofre constantes secas que devastam o sertão. Com a falta d’água, o pasto desaparece, árvores transformam-se em esqueletos, a terra torna-se inútil, o gado morre e o homem é expulso da terra seca em busca de sobrevivência.

Graciliano confronta esse cenário agressivo para escrever o drama de *Fabiano*, *sinha Vitória*¹, *o menino mais novo*, *o menino mais velho* e *Baleia* no enredo de *Vidas Secas*. Nesse sentido, Santiago, em *Em Liberdade* (1981), destaca reflexões de Graciliano em advertir que, a saída para o intelectual brasileiro é ser funcionário público e fechar o olho para não enxergar a verdade. Curioso, mas, ao delinear o abandono da família do retirante que se agarra às esperanças em momentos adversos entre duas secas, Graciliano resiste diante da tristeza de suas personagens. *Vidas Secas*, originalmente, chamava-se *O mundo coberto de penas*, denominação do capítulo das arribações ferozes que consumiam a água e prenunciavam a seca. Na cidade grande, o intelectual no silêncio do quarto de pensão expõe a carência do sertanejo, vitimado pela seca e pelo abandono social.

¹ sinha Vitória e não sinhá Vitória. De acordo com Mattalia (2001), o paroxítono sinha é um axiônimo tradicional popular no Nordeste, referência em linguagem doméstica para mulher do povo, conquanto que o oxítono sinhá é um tratamento dado pelos escravos à sua senhora, à patroa.

Segundo Clara Ramos (1992, p.180), *Vidas Secas* foi todo escrito no segundo semestre de 1937, no minúsculo quarto da pensão:

[...] O espaço em que o livro foi feito também difere da sala do Pinga-Fogo em que Caetés nasceu; da sacristia de igreja em que veio à luz São Bernardo e do alpendre da Pajuçara, em que, entre os murmúrios dos sapos e do mar, a maior parte do *Angústia* emergiu (RAMOS, 1979, p. 126).

[...] Graciliano trabalha e recebe em seus aposentos. Mas é preciso cuidado para, ao empurrar a porta, o visitante não atirar com o escritor e sua papelada no chão. Entre o umbral e sua mesa de trabalho há o espaço milimetrado para que se cumpra a contento essa operação de abertura da porta (CLARA RAMOS, 1992, p. 180).

A imagem do autor em silêncio durante a escrita articula-se ao falar com e das personagens. Envolve escolha, como resolver os conflitos num universo de poucas falas tanto do autor como de suas criaturas. A tarefa de percorrer o mundo ordinário da família de *Fabiano* constitui uma riqueza literária capaz de aumentar a importância do autor e da obra.

Clara Ramos (1979, p. 128) recorda que a palavra no quarto da Correia Dutra torna-se raridade. Ruído algum é aprovado: “-Cale a boca, serpente! Quieta, excomungada do diabo”.

Encontramos algumas dessas falas nas páginas do romance *Vidas Secas* e buscamos entender que pai diria isso ao filho. No contexto de produção, esses termos atirados com emoção pelo autor às crianças remonta à carência e precisão de escrever e garantir-lhes o sustento.

O escritor tem a palavra aliada e sabe ordená-la no pensamento escrito ou oral. Quanto a *Fabiano*, embaraça-se com aquelas. Essa é uma diferença decisiva. Mas, na sobrevivência, as dificuldades se assemelham. *Fabiano* e seu criador estão expostos, são vítimas. É sabido da situação em que Graciliano encontrava-se. Há pouco havia saído da prisão e desabafa:

[...] Posto em circulação, muitas dificuldades me apareceram e tive que escolher um ofício. Caí na literatura: todas as outras portas se fecharam. As razões que me trouxeram foram, pois, muito poderosas – e em vão me rebelaria contra elas (RAMOS, 2010, p. 26).

Nesse sentido, através da obra e das personagens, Graciliano desdobra-se em si mesmo para expor seu comprometimento em denunciar, mas sem preocupação com a fala, visto que Graciliano, segundo Schmidt (2010), é um homem capaz de longos silêncios. Dessa forma, o seu dizer é refletido e apurado, mesmo ao retratar o mundo hostil do vaqueiro e família.

Pode-se dizer que *Vidas Secas* é uma obra que retrata sem hesitação o agreste. O texto de Graciliano escapa do que ele chamou “contrabando humano”. Em meio ao abandono, o autor e a obra conservam-se. Ele, pelo ofício de escritor. A obra, um testemunho de silêncio ordenado não para silenciar, mas, com a importância de incomodar, questionar e lutar.

Ao analisar a obra de Graciliano, Carpeaux (2010) percebe uma prática de eliminar as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, e a eloquência tendenciosa. Nesse processo, a opção é pelo lírico. Como entender o lírico em *Vidas Secas*, através do “mundo inferior, o mundo infernal de angústia em volta das personagens?” (CARPEAUX, 2010, p. 58).

Outro estudioso de *Vidas Secas*, o crítico Álvaro Lins (2001), questiona o que teria levado o citado escritor a escolher o título *Vidas Secas* para um de seus romances. Sem dúvida, todas as suas personagens são de fato “vidas secas”.

Uma suposição para essas escolhas pode ser o fato de *Fabiano*, sua família e mesmo a humanizada *Baleia* representarem “seres” bem reais, produzidos por Graciliano num estilo rude, numa linguagem árida capaz de moldar em torno do silêncio e da falta a vida dos sertanejos.

Assim, para Viana (1988), todas essas personagens, juntamente com o Nordeste, migraram com o escritor a bordo do *Manaus* para o Rio e foram distribuídos aos leitores mundo afora. Graciliano e sua literatura, que ele insistia em dizer que não era engajada, lutaram contra a pobreza do sertão ao denunciá-la através do grito de silêncio de *Fabiano*, *sinha Vitória*, *o menino mais novo*, *o menino mais velho* e *Baleia*, de quem falaremos em seguida.

3.7 Personagens

Ao retratar as personagens de *Vidas Secas*, considera-se a ideia de Graciliano, no começo da história, igualar homens e animais na mesma condição. A expressão “seis viventes” no primeiro capítulo coloca-os na mesma significância. Nessa perspectiva, o papagaio entra na somatória do autor.

3.7.1 Fabiano

Vaqueiro no sertão nordestino, responsável no trabalho com o gado, sente-se adaptado com o mundo rural, preocupado com a família. Prefere a companhia dos bichos, orgulha-se em igualar-se a esses. Tem dificuldade no convívio social com pessoas da cidade. Desconfia das instituições que ele associa ao “governo”. Vive em constante preocupação. Sem linguagem, sempre que precisa fazer uso do código verbal atrapalha-se e prejudica-se. Sente-se inferior, marginalizado. Seu embrutecimento e gestos são hereditários de modo que ele idealiza para os filhos a vida de vaqueiro. Muitas incertezas o chateiam, porém, a incapacidade de não saber controlar e ser dono da própria linguagem o deixa impaciente. Ver os filhos com autonomia comunicativa é um dos seus sonhos. Em seu mundo interior, prevalece na personagem o retrato de dúvidas e incerteza. Na narrativa, ele é o principal do grupo que o narrador acompanha. Para Austregésilo (2010, p. 87), *Fabiano* pode sintetizar a figura do camponês brasileiro do Nordeste (e talvez mesmo de quase todo o Brasil, excetuadas raras zonas).

3.7.2 Sinha Vitória

Trata-se da pessoa mais articulada da família. O narrador a constituiu com uma preocupação maior: a posse de uma cama de lastro de couro, parecida com a de seu Tomás da bolandeira. Essa cama é o símbolo de superação da vida incerta, de nômade dessa retirante. Suporta com mais resignação as situações de constantes instabilidades que a família sobrevive. Enérgica no tratamento e educação dos filhos, é uma típica representante patriarcal; quando não sabe responder as curiosidades do filho mais velho,

apela para os “cocorotes” O desejo de vencer o sofrimento e a incerteza criada pela seca os fazem de personalidade mais decidida. Também é ela que efetua as transações das contas e tem certeza que o marido fora trapaceado pelo proprietário da fazenda onde moram e trabalham. Se *Fabiano* é próximo à terra e não deseja partir, com *sinha Vitória* ocorre o contrário. Ela não sonha que os filhos sigam a profissão do pai. Acredita que tem outra terra para eles. Magalhães (2001) salienta que essa personagem é uma mulher que zela pelos filhos, sendo ao mesmo tempo, rude, como tudo que o cerca, mas carinhosa, pois nem mesmo a escrita seca de Graciliano foi capaz de silenciar o cuidado para com os filhos.

3.7.3 Os meninos

De acordo com Castro (2001), as crianças representam a possibilidade de mudança positiva. No entanto, são citados como “o menino mais novo e o menino mais velho”. O mais novo busca perdidamente a companhia de todos de seu minúsculo universo. Ambos convivem com a falta de comunicação que acompanha sua família. O narrador jamais fez alguma referência ao rosto dessas crianças. A falta de atribuição de nomes representa atributos que os diminuem e acentuam a condição de pobreza. Nesse universo, as crianças não têm consciência da miséria que os cerca. O menino mais novo, em sua inocência, deseja ser grande, forte, e conseguir domar os bichos bravos da fazenda, no mesmo patamar do pai, na esperança de conquistar a admiração do irmão e de *Baleia*.

O *menino mais velho*, mais curioso, ousa questionar a mãe sobre o significado da palavra “inferno”, que se trata de uma expressão distante da convivência social com os pais e irmão. O pai do menino, nem ao menos percebe que o filho deseja saber; *sinha Vitória*, irritada pela incapacidade de responder de forma convincente, executa cascudo, o que revolta ao filho mais velho e o faz buscar apoio em *Baleia*. Na vida do autor ocorreu algo parecido e esse se sentiu injustiçado e questiona o porquê de os adultos não esclarecerem a perguntas realizadas por crianças curiosas.

3.7.4 Baleia

Diferente dos *meninos* que não receberam nomes, *Baleia* é provida de nome e dotada de peculiaridades que as elevam ao status humano. Em seus monólogos há semelhanças com as pessoas. Ficam evidenciadas algumas ironias. O próprio nome invalida a magreza do bicho e exalta o tratamento e estima do autor. Sua nomeação pode ser uma reparação a favor da terra seca. Os hábitos de impaciência de *sinha Vitória* também a vitimam. Os esbarrões e chutes que recebe causam-lhe, tal como nos humanos, revolta e “tenciona partir”. A relação da amizade e afeto com os *meninos* é intensa. Vivem os três como irmãos. No momento da morte sonha com um mundo “cheio de preás”. Graciliano concedeu-lhe eternidade na literatura brasileira.

3.7.5 Seu Tomás da bolandeira

Presente na obra através das lembranças de *Fabiano* que o considera uma referência em conhecimento. O vaqueiro o enaltece pela decência, uma vez que, embora proprietário da terra, não era arrogante com os menos favorecidos, modelo que *Fabiano* estava acostumado. Outra admiração em seu Tomás é o fato de saber ler. Mesmo sem participar diretamente dos episódios narrativos, é a personagem que detinha o conhecimento das letras e das palavras, códigos desejados pelo vaqueiro. Daí alguns contratos que causavam inquietações na introspecção de *Fabiano*. Tomás diferenciava-se “até votava” num período em que votar tornava alguém mais influente. Mesmo culto, essas distinções não o livraram de ser vitimado pela seca e ficar pobre. Ainda assim, *Fabiano* tentava imitá-lo e reproduzir palavras proferidas por seu Tomás. Na simplicidade, o vaqueiro enganava-se ao pensar que imitar o antigo fazendeiro mudaria de situação.

3.7.6 O soldado amarelo

Essa personagem, para Castro (2001), simboliza o despotismo dos militares ao acuarem os paisanos. Assim, o tom amarelo na imaginação

popular expressa o ódio, a raiva e o desespero. A forma de agir do soldado é arrogante. Desse modo, ao prender *Fabiano*, foi inconsequente, injusto e abusivo. Porém, ao perder-se na caatinga, os lugares mudam. *Fabiano* estava em seu mundo e a realidade do soldado toma contornos de medo. Parece ao leitor que *Fabiano* revidaria, mas ele controla-se e resguarda a autoridade. Pode ser que o vaqueiro entendeu que matar não resolveria. Não seria com tal crime que ele e a família se restabeleceriam.

3.7.7 O fazendeiro e o fiscal da prefeitura

São personagens que representam o poderio econômico do capitalismo. O patrão é apresentado como alguém rude, inflexível, desonesto nas contas. Deixava dúvidas nos resultados das contas que lhes favoreciam sempre. O fiscal está ao lado da máquina pública. A estrutura do fazendeiro em conjunto com o fiscal da prefeitura e o soldado definem a situação itinerante do vaqueiro. Completam o quadro de personagens de *Vidas Secas*: seu Inácio, proprietário da bodega na vila e sinha Terta, costureira.

No sentido estrutural, as personagens não dialogam, prevalece o silêncio, elemento indispensável na compreensão dessa obra. Entretanto, pela ausência da voz dos protagonistas, descobrem-se os caminhos sem direção da realidade desconcertante da família do vaqueiro. Por intermédio da criação dos personagens, desdobram-se o contexto da narrativa do *Romance de 30*, o que abordaremos a seguir.

3.8 Romance e suas vivências

Vidas Secas, romance de 1938, conforme já citado, pertence ao período em que, no ambiente literário, ajustou-se denominar *Romance de 30*. Nesse sentido, abarcam-se à obra algumas especificações entre outras o sentido do gênero romance. Para Lukács (2000), é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesmo. Essa perspectiva remete às considerações de

Graciliano, quando esse confirma que conviveu com o povo transcrito nas páginas de seu romance.

Para ampliar, os estudos de Moisés (2006) dizem que a palavra romance remonta, pois, há vários séculos. A forma entendida como nos dias atuais surgiu na metade do século XVIII. No início, considerada uma arte burguesa, distanciava-se da epopeia e das tradições aristotélicas. Essa nova composição torna-se representante da classe burguesa, que ascendia financeiramente. Em paralelo, o auto confirma que a massa leitora remunerava o trabalho do escritor, mas persistia sem saber. Consumiam textos romanescos incapazes de entender como a mudança de classe não os tirava da mesmice.

No século XIX, o romance domina em toda a linha, às vezes, confundido com a novela ou, dividindo com ela seu poder de influência. Cronologicamente, é Stendhal o primeiro grande representante do romance europeu oitocentista (*O vermelho e o Negro*, 1830, *A Cartuxa de Parma*, 1839): conferiu-lhe dimensões psicológicas modernas. Balzac constitui, no entanto, o verdadeiro criador do romance moderno, graças à *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850, amplo painel da sociedade burguesa do tempo, pintado a cores entre indulgentes e críticas ou satíricas (MOISÉS, 2006, p. 161).

Acrescenta-se a essa observação o fato de que, como gênero literário, o romance se consolidou responsável em expor as condições sociais de determinados momentos. Assim, esse gênero firmou-se, e manteve-se, num modelo-padrão de obediência, desencadeado pela exigência burguesa, de modo que se agregou ao seu histórico a ideia de romance originar-se do *romans*.

[...] A palavra “romance” deve ter-se originado do provençal, que deriva da forma latina *romanicus*, ou teria vindo de *romanice*, que entrava na composição de romance *loqui* (“falar românico”, latim estropiado no contato com os povos conquistados por Roma), em oposição a *latine loqui* (“falar latino”, a língua empregada na região do Lácio e arredores) (MOISÉS, 2006, p. 157).

Em busca de situar o romance no espaço de categoria discursiva que habita conteúdo de criação literária, nos detemos na expressão do romancista. É dele a capacidade de utilizar-se de técnicas e recursos estéticos para criar sua prosa ficcional; no exemplo de Graciliano, estudar o homem e, ao tratar de *Vidas Secas*, conforme Candido (1992), relaciona intimamente a paisagem e

estabelece um vínculo forte como a lei sertaneja. Moisés (2006) acrescenta que no Brasil o romance chegou tarde.

Quem apresenta o percurso do gênero romance no Brasil é Lajolo (2004), que elenca o que ocorreu para que ele se fortalecesse. Uma iniciativa foi fazer aliança com o jornal e publicar os capítulos em forma de *folhetins*. Diz a pesquisadora que de folhetim ao romance, “o passo” é curto para o romance expandir-se. Nesse processo, a história assinala o ano de 1844 como do aparecimento do primeiro romance brasileiro moderno de sucesso e de longa permanência ao gosto público da época.

[...] Trata-se de *A Moreninha*, escrito por Joaquim Manuel de Macedo, que circulou num Brasil que já dispunha de uma população bem maior e com surpreendente capacidade de consumir material impresso (LAJOLO, 2004, p. 44).

As datas e lançamentos das obras, na Europa e no Brasil, confirmam que o período oitocentista marca a entrada do romance nas relações e hábitos leitores. Quanto ao livro de Macedo, foi tão aceito a ponto de, no ano seguinte, lançar uma segunda edição.

Convém citar que o romance surge e representa escolas de cunho literário. Nesse sentido, merece destaque o *Realismo*. Para significar, buscou-se Castro (2001), para quem, trata-se de um Movimento artístico surgido na França e consagrado como a principal tendência literária da segunda metade do século XIX. Essa manifestação literária pautou-se pela busca da objetividade e pela denúncia de problemas sociais, pela análise psicológica das personagens de seus romances e contos.

Essa construção teórica tem desdobramento que os estudiosos entenderam e convencionou-se denominar Neorrealismo, conceituado como uma tendência da expressão moderna, percebida na literatura, que retoma o modelo estético explorado no século XIX. No estilo neorrealista, propõe-se a exploração por viés da psicanálise e do marxismo, para investigar particularidades estéticas. Castro (2001) aborda que na literatura brasileira, essa tendência teve o predomínio nas décadas de 30 e 40 no século XX.

Bueno (2015) enfatiza que a história do *Romance de 30* procura mostrar como no interior da década há um movimento contínuo de dúvida, herdado de Anatole France [1844-1924]. Essa inquietação criou-se em torno de debates polarizados de direita e esquerda em meio ao cenário da Guerra, confronto, que, segundo Bueno (2015), todos tinham certeza, decidiria a questão.

No Brasil, o termo *Romance de 30* designa a prosa neorrealista da região Nordeste, agrupa a produção literária mais expressiva do período, além de descrever especificidades geográficas e socioculturais. Também examina os contrastes da organização social em suas raízes históricas e investiga as condições de trabalho do homem rural e urbano.

Neste capítulo, tivemos a oportunidade de conhecer o autor Graciliano Ramos, sua obra *Vidas Secas* e suas personagens e a relação de todos com o silêncio. Nesse sentido, alguns recortes evidenciam: o fato de o leitor encontrar o romancista que nasceu do menino da obra *Infância* e o sentimento de justiça e injustiça que habitaram sempre pela formação da criança.

Ao apoiar-se com firmeza na realidade de seu povo *Viventes das Alagoas*, Graciliano recua e retrata o despreparo e o descaso do dono da terra para lidar com o trabalhador desamparado, que sobrevive à seca e à miséria. O autor não se detém em concepção do narrar, típica de sua geração de escritor. Ele, com o auxílio da memória, seleciona uma ficção construída pelo conhecimento. E, nessa elaboração narrativa, destacou a desigualdade social. Desse modo, colocou o homem e suas distorções em destaque. Nesse sentido, o ser subalterno é tema delimitado na criação literária e matéria-prima de Graciliano.

Em um autor, pode-se encontrar um autêntico escritor e um grande romancista. Esse traço é preenchido pelo estilo. Para tanto, é preciso identificar o que é estilo de um romancista.

[...] inclui uma espécie de concepção do romance, genuína filosofia do romance, aproveitamento que faz da imaginação, marcas do próprio eu, *traits* [...] podemos recolhê-lo sem maiores dificuldades, em todos os seus trabalhos (MARTINS, 1978, p.35).

As observações de Martins (1978) indicam que Graciliano assume e apresenta um estilo sereno, que acompanha uma preocupação voltada para o que há de essencial e eterno no homem. O olhar de Coelho (1978) chama a atenção para o fato de a obra daquele autor despertar a sensação da descoberta do outro, no sentido de perceber a luta opressiva e desigual das personagens.

Para a autora, a luta que Graciliano mostra e destaca a situação do homem, animal social, numa vida que desperta o poder pela riqueza e o domínio em que o fraco é esmagado pelo forte. Nesse universo, prevalece a incapacidade de confiança. Portanto, o homem criado por Graciliano fecha-se e vale-se da solidão. Nesse ponto, o romance do autor com presença maior desse sentimento é *Vidas Secas*. Tal obra ilustra o retrato do isolamento, como probabilidade decisiva da condição humana.

Em *Vidas Secas* acompanhou-se a imagem aflita do homem nordestino, um ser que nasce culpado e vive sob seguida ameaça da fornalha do sol, que em períodos longos, o castiga de diferentes maneiras, até mesmo tirando-lhe a vida. São lutas longas e infinitas. Não é mais a disputa dos homens. O sertanejo luta contra a natureza. Graciliano, com perspicácia, expõe esta adversária terrível do nordestino: uma visão dura, violenta, que amedronta e destrói.

Tudo parece urdir ao redor desse homem para sua destruição. Entretanto, sem explicar ele torna-se resistente. Essa obstinação é *Fabiano*. Abrutalhado, primitivo, desajeitado, cabra e excluído, com a esposa e os filhos sem nomes juntam-se, em um vínculo inconsciente contra a intransigência da natureza.

Graciliano colocou em *Vidas Secas* personagens que quase não falam, ou conseguem articular as ideias imprecisas e restritas. Com seu estilo preciso, o autor as criou cerceadas com suas vidas secas. Na narrativa seca, *Fabiano* em silêncio segue em peregrinação a perseguir a ilusão de uma vida melhor. Mas, ao final, permanece na impossibilidade de adentrar numa existência social íntegra. O texto segue e *Fabiano* e sua família repetem-se em andanças,

a dúvida de ficar ou caminhar não em círculo, mas em possibilidade de ir em frente.

Oitenta anos depois do lançamento de *Vidas Secas*, a situação do homem do campo, matéria, preocupação e interesse de Graciliano continuam dilemas; as contradições da terra, a condição de existência, são temas atuais. Os desencontros não foram superados. Porém, muitos trunfos permanecem na obra, no autor e nas personagens pela atualidade. Incomoda, porém, constatar que não se superou os tantos problemas abordados em *Vidas Secas*. E, que tantos “Fabianos” continuam em silêncio, invisíveis, isolados, sem voz. E também que o Nordeste trágico de Graciliano ainda persiste: “[...] E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2001, p. 126). No eterno gritar pelo silêncio!

CAPÍTULO 4 – Análise retórica em *Vidas Secas*

Existem atividades do espírito enraizadas no silêncio.
George Steiner

Ao longo desta pesquisa, buscamos entender as diferentes manifestações do silêncio como argumento capaz de gerar persuasão. Para tanto, o silêncio, conforme Le Breton (1997), não deve ser visto como um vazio, mas como uma pausa, um sopro entre palavras.

Nesse sentido, este capítulo é dedicado ao exame de cinco excertos retirados da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (2001). Foram analisados fragmentos dos capítulos *Mudança* (2 análises), *Fabiano* (1 análise), *Sinha Vitória* (1 análise) e *Baleia* (1 análise).

A perspectiva de análise considerou as seguintes categorias: Formas de silêncio, Formas de realçar o silêncio, Figuras de presença, *Ethos*, Comportamento das personagens no seio da obra e Constituição retórica das personagens. Considerou-se, também, a presença de dois oradores para a análise: um primeiro, denominado orador-narrador, e um segundo, chamado orador, a fim de se fundamentar a manifestação verbal do silêncio durante a construção do romance, de modo a evidenciar a retórica do silêncio ao longo da narrativa. Para efeito de análise retórica, consideramos aqui os aspectos estruturais do discurso narrativo, tomados como esquema argumentativo que conduz a uma empreitada maior, que suplanta o narrar, para fixar no auditório a força de um argumento pragmático, aquele considerado como uma consequência, que permite tirar uma conclusão referente à existência e valor de sujeitos ou coisas.

Como se trata de uma análise retórica do discurso que intenta, sobretudo o desvendar do silêncio discursivo que perpassa um texto criado como ficcional para a análise, interessa verificar a constituição da retórica do silêncio em *Vidas Secas*. Tem-se plena consciência de que o literário não se confunde com a realidade, mas leva-se em conta, durante a análise, que

Graciliano Ramos (2001), o verdadeiro orador, não traça, como afirma Afrânio Coutinho (2004, p. 407), “limites definidos entre a realidade e a ficção [...], resultado talvez de uma descrença de uma forma puramente (não ficcional) de atingir a verdade”.

Para a retórica, o que importa é o verossímil. Considera-se, pois, o texto como tal, independentemente de seu caráter literário, ficcional ou real. Observa-se o uso da língua por um orador, sua aparente intolerância retórica (no sentido atribuído pelo senso comum), justamente para evidenciar a pujança retórica que o destaca no cenário brasileiro. Se a ficção de Graciliano instaura na literatura um novo modo de narrar, considera-se, na análise, sem qualquer intenção socializante, psicologizante ou literalizante, o “recriar” como um discurso em busca do verossímil; considera-se a recriação, ainda que artística, de uma representação oratória da realidade nordestina, criada a partir do lugar retórico da economia da linguagem, para fazer ressaltar o silêncio gritante que perpassa todo o discurso promovido em *Vidas Secas*.

Evidentemente, não se pode afirmar, pela análise estrita da narrativa, que a intenção do orador seja precipuamente a de persuadir por meio de argumentos tais como o concebemos nos estudos especializados em argumentação. É sensível, porém, o esforço retórico para a sensibilização do auditório, de revelações de índole humanista do orador que, assim, fundamenta, argumentativamente, a retórica dos desvalidos. É nesse sentido que a análise se ampara e pretende sustentar-se. O exercício analítico, pois, é o esforço para vislumbrar o silêncio em suas múltiplas formas e considerá-lo, com Orlandi (1997), como um *continuum significante*. Diferentemente da teoria apresentada por outros estudos representativos e muito válidos, o silêncio, na análise a seguir, não é “pano ou plano de fundo”. Pelo contrário, é diretamente observável na superfície textual a presença de um eu que enceta o discurso romantizado do orador, assume a fala e caracteriza o *ethos* pretendido. Silêncio na análise é gesto retórico significativo. Ainda que não seja sobremaneira transparente em vários momentos, media as relações entre linguagem e pensamento, entre pensamento, palavra, coisa e modos de instauração do *ethos*.

Fragmento 1 - MUDANÇA

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, *Fabiano* sombrio, cambaio. *Fabiano* sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. *O menino mais velho* e a cachorra *Baleia* iam atrás.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. *O menino mais velho* pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. *Fabiano* ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.

Fonte: Ramos (2001, p. 9).

O orador, no primeiro momento da narrativa, apresenta, simultaneamente, pela adjetivação expressiva, a integração dos homens (infelizes, cansados, famintos, sombrio, cambaio, acuado) com a paisagem (avermelhada, sombra distante, seco, pelados, rala). No cenário paira um grande silêncio. Os verbos ressaltam o aspecto linear do fluir do tempo (tinham caminhado, estavam cansados, progredira, iam atrás).

A procissão é também silenciosa. Ninguém conversa. Há um calar intrínseco derivado do cansaço e da desolação provocada pela viagem. De repente, no cenário emudecido ouve-se um grito encolerizado que vincula uma expressão comum (*Anda, condenado do diabo*) à raiva que advém do choro do *filho mais velho*.

No plano retórico, a demonstração da paixão da cólera é manifestada por meio de uma figura denominada epíteto: o menino é condenado, mas não só: é condenado do diabo. Ainda que expressiva, a tentativa econômica da personagem de estabelecer um acordo com seu auditório não se traduz em

diálogo, mas, sim, no afastamento brutal da própria retórica: a voz que clama no silêncio, ainda que pretenda ser enfática, apenas é autoritária. E onde há autoritarismo, não há retórica. Por isso, a explosão violenta, colérica, revela-se pela fúria com que “fustiga” o menino com a ponta da faca.

O silêncio que se segue ao grito, porém, é também gritante e, nesse sentido, muito retórico: o pequeno esperneia acuado, depois sossega, deita-se e fecha os olhos. O murmúrio que quebra o silêncio é o praguejar de *Fabiano*. O silêncio significa. E revela-se como forma inconsolável de tradução de uma tristeza, desânimo, cansaço extremado.

A cólera então, se apresenta como produto patético de uma diferença entre aquele que a ela se entrega e aquele ao qual se dirige. Reside, aqui, um silêncio que se consubstancia na lógica da identidade e da diferença. Se *Fabiano* ficasse apenas na demonstração raivosa e cansada, traduziria seu estado de espírito por meio de uma simples antonomásia (a figura que se vale de um nome comum em lugar do nome próprio), mas, ao escolher o lugar da qualidade, evidentemente marcada pela presença única do menino que chora, argumenta pela hipérbole: “Anda, condenado do diabo!”, expressão marcada pelo exagero expressivo por aumento ou diminuição.

O grito no meio do cenário desolador realça um estado de espírito: as poucas palavras, se consideradas argumentativas, ressaltam a retórica do inconformismo por meio da economia de palavras para demonstrar, pelo silêncio que provoca a cólera, as inquietudes existenciais da personagem *Fabiano*. O orador, então, muito mais do que caracterizar as “vidas secas” das personagens demonstra o lado passional do existir por meio da reação colérica e, assim, põe em relevo a cólera como efeito argumentativo (*pathos*) que convulsiona o auditório a que se dirige. Pode-se, então, supor que há um movimento muito retórico na aparente lógica antirretórica utilizada pelo orador: não é admirável “fustigar” um ser humano indefeso e vencido pelo cansaço, mas é justamente pelo argumento de retorsão (aquele que tende a mostrar que o ato empregado para atacar uma regra é incompatível com o princípio que sustenta esse ataque) que o efeito da *actio* promove o acordo. Talvez por isso *Fabiano* pragueje. A praga, então, seria uma forma patética quase silenciosa

de abafar um vazio ainda maior. Se assim for, o orador, então, pauta-se em argumentos baseados na estrutura do real para conduzir seu auditório universal a uma espécie de solidariedade entre juízos admitidos e outros que procura promover e tornar aceitos: a aridez silenciosa do existir justifica o grito e a atitude violenta.

Como afirmamos no capítulo 1, o ato de silenciar implica uma interrogação significativa que se encontra entre o dizer e o calar. É preciso, porém, compreender que o silêncio não se mostra-esconde apenas na língua ou na fala: captado nos interstícios do discurso, encontra-se no fato social e possui *História*. Dessa forma, como qualquer componente discursivo, não é fixo no tempo e no espaço: move-se, com suas especificidades, nos componentes significativos que integram a comunicação humana e, desse modo, traz em si uma gama imensa de movimentos passionais. O silêncio que provoca a cólera é muito expressivo no fragmento apresentado. Irrompe, subitamente, como um esgar que macula a paisagem árida e simultaneamente silenciosa. O orador dá mostra visíveis de transformar a descrição em potência argumentativa ao valer-se do lugar da quantidade para destacar o silêncio reinante primeiramente na paisagem (rio seco, galhos pelados, caatinga rala, folhagem distante). Os adjetivos se avolumam para constatar a aridez, a ausência de vento, de sombra, de movimento. O mesmo lugar da quantidade é artifício retórico para impressionar o auditório pelo volume de sensações interiores (infelizes, caminhado o dia inteiro, três léguas, espiou os quatro cantos, zangado). O orador, sensivelmente, procura mover o auditório por meio de uma cadeia argumentativa pragmática e passional. Nesse sentido, o lugar da quantidade se impõe sobre o da qualidade: o que é mais é melhor para os propósitos de quem dirige o discurso. A própria palavra grega “tropos” significa mudança (título do capítulo) de sentido, de orientação semântica.

Toda essa operação, aparentemente narrativa, possui intenção argumentativa que conduz à construção do *ethos* dos viajantes: pressionados pelas condições espaciais e temporais, exortam o calar, o silenciar angustiado que traz o itinerário do silêncio para o centro da discussão pretendida. O silêncio que paira na narrativa é caminho para a constituição do *ethos* taciturno das personagens que, como afirmamos no capítulo 1, pode revelar um

excelente senso moral para o reconhecimento de justiças e injustiças sociais. Desse modo, o silêncio é retórico e revela *nuances* da construção do discurso social. A rudeza da fala de *Fabiano* pode, como afirma poeticamente Le Breton (1997), transpirar silêncio. Não se constitui um sinal de embaraço, mas representa, na rudeza do dizer econômico, uma forma de acolher o outro, já que intenta infundir coragem ao menino. Ao transferir para *Fabiano* o direito à fala, o orador impõe retoricamente a adequação como um artifício retórico de natureza alegórica: todo o fragmento é uma metáfora do sofrer, do conformar-se, do inconformar-se, do calar-se para suportar as agruras que se presentificam na paisagem e no interior de cada um. Aqui, para o orador e a personagem em foco, a palavra não é um decalque do mundo, mas o produz a partir da própria linguagem. Num plano superficial, o *ethos* de *Fabiano* se traduziria apenas em “ser raivoso”. O orador, porém, ao associar a angústia, o cansaço e a ansiedade de *Fabiano*, o coloca num plano bastante humano de um ser agreste, rude, grosseiro, mas determinado.

Desse modo, resumimos a análise do excerto no Quadro 4:

Quadro 4: Quadro-resumo do Fragmento 1

Formas de silêncio	A rudeza de <i>Fabiano</i> pode ser traduzida, se vista na perspectiva de Le Breton, como uma forma desesperada de acolher ao outro.
Formas de realçar o silêncio	Homens: não há diálogo entre os viajantes. O grito é a quebra desesperada de um silêncio interior que se avoluma e traduz-se em palavras que acobertam paixões incontidas. A paisagem colabora para a contextualização retórica: nada se move ou faz ruído.
Figuras	O movimentar do tempo e das personagens se dá por meio da gradação ascendente. Paisagem e homem, por meio da concatenação (ou epíploce, entrelaçamento), acentuam a presença, figura escolhida por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), para realçar o que se pretende que fique na mente do auditório.

<i>Ethos</i> :	Taciturnos, enraivecidos, derrotados pela agrura do momento vivenciado na procissão rumo a um futuro ainda desconhecido pelo auditório, embora previsível pelo conhecimento prévio das relações de hierarquia na argumentação.
Comportamento das personagens no seio da obra	Os adjetivos traduzem o comportamento exterior (cansados, sombrios), mas amplificam o estado interior: a retórica do silêncio para traduzir a opressão, a angústia, o desalento.
Constituição retórica das personagens	A descrição supera a narrativa (viajantes caminhando para a sombra) para destacar a ausência, a angústia, o sofrimento, o conflito e busca incerta. A cólera é determinada pelo lugar da quantidade. O estado de espírito se traduz no lugar da quantidade. Assim, para além da descrição e narração, impõe-se a argumentação: a <i>secura</i> silenciosa de ser no sertão brasileiro é colocada como tese.

Fonte: A autora (2018).

Fragmento 2 - MUDANÇA

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

- Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e *Fabiano* desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário - e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.

Tinham deixado os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés.

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. *Sinha Vitória* estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. *Fabiano* meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acorrou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados no estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e *Fabiano* teve pena.

Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a *Sinha Vitória*, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. *Sinha Vitória* aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis.

Fonte: Ramos (2001, p. 10).

Em seus estudos, Aristóteles (s.d., p. 33) destaca o *ethos* como prova utilizada para persuadir, ou não, o auditório. Nesse sentido, o orador atribui às personagens um *ethos* descaracterizado de confiança ao classificá-las como bichos moribundos. Esses atributos indicam ausência de palavra, escassez de vida e a falta de perspectiva, acentuadas pela expressão catinga avermelhada. O orador, ao fazer usos desses elementos retóricos persuasivos, realça o sofrimento que a seca causa aos andarilhos.

Ao explicarem o universo retórico da linguagem, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) acentuam a importância da figura retórica e sua função argumentativa. Nesse sentido, empiricamente, as figuras são exploradas para destacar a presença da morte no caminho de *Fabiano* e dos seus. A morte é representada, metaforicamente, pela figura “manchas brancas”, que eram as ossadas sob a vermelhidão do calor intenso da catinga.

Esse cenário induz o *pathos* à percepção do silêncio e da morte que se fazem presentes. O auditório identifica o ambiente sisudo, a solidão e o sofrimento que causam embaraços aos retirantes. O silêncio narrado, pois, tem natureza patética, relembra o fúnebre, o aspecto dolorido do caminhar entre os mortos. Num plano alegórico, a narrativa promove o princípio da inutilidade do caminhar e indica um devir nada promissor. Por isso conduz o auditório para a antítese sempre presente entre a avaliação dos prazeres inexistentes e dos pesares penosamente configurados.

A presença dos urubus e das ossadas colabora na decisão de *Fabiano* não abandonar o filho. Aristóteles (2003) ensina que as paixões são as respostas às representações que os outros concebem de nós; são representações em segundo grau. Nesse contexto, o orador faz uso de duas paixões aristotélicas, a cólera e a compaixão.

Segundo Aristóteles (2003), a cólera é o reflexo de uma diferença entre aquele que se entrega a ela e aquele ao qual ela se dirige. No trecho em análise, a primeira decisão de *Fabiano* foi movida pela cólera. O vaqueiro desejou abandonar o menino porque a situação atrasava a viagem, o que o deixava enraivecido.

De acordo com Aristóteles (2003), compaixão se volta para aqueles que estão próximos ou acima dos outros. A transformação do *ethos* fica evidenciada quando *Fabiano*, ao notar a presença de urubus e ossadas ao longo do caminho, esmorece e decide socorrer o menino. Sensibiliza-se que o filho não é culpado pela tragédia que atingia a todos. A aplicação do princípio retórico de utilidade faz supor a importância externada por *Fabiano*, mas, sobretudo, destaca um estado tenso e interior bem mais profundo, ligado ao próprio ato de ser e de estar no mundo.

O *ethos* do silêncio das vidas que seguem é interrompido por uma rara demonstração de ordem de *Fabiano* ao filho (- Anda, excomungado). Essa ordem resulta da incapacidade de caminhar do menino, o que cria uma atmosfera de impaciência e desperta no pai o desejo de matá-lo. No percurso oratório, o ódio representa a paixão que cria paridade. Pai e filho são distanciados pelo silêncio de ambos e pela situação que a vida oferece. Entretanto, ao socorrer o filho, como destacamos anteriormente, o orador confirma que *Fabiano*, de espírito atribulado, era capaz de possuir um *ethos* humanamente sensível. Entre a expressão de uma crua realidade objetiva e um movimento silencioso que emana do interior, o aspecto ético conduz o pai a uma decisão dolorosa: legislar sobre o futuro e assumir, diante de uma concepção realista e agreste, pelo aspecto humano e racional. O argumento de ligação exalta a experiência que precisa modificar-se positivamente, a despeito dos inconvenientes que a perpassam.

Para ocorrer Retórica, não deve ter arbitrariedade. A ação de recolher a criança que estava caída confirma um argumento persuasivo de superação, numa realidade constituída de destruição: caminhos espinhosos em descampados, sem saber aonde chegar. A vida dos retirantes é seca em diversos sentidos e exige deles um viver resistente, capaz de superar as mais

terríveis animosidades. No plano teórico, a incompatibilidade entre o querer e o poder das personagens exige especial estruturação do real e tentativas argumentativas de justificar o ato e seus efeitos. A tentativa do orador de associar noções e de dissociá-las para depois uni-las em um gesto pateticamente afável mostra-se repleta de contornos retóricos delineador pelo par aparência/realidade no plano ficcional e realidade/aparência no plano retórico.

Diante disso, reportamo-nos a Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 94) e seus postulados a respeito dos “lugares como depósitos de argumentos”. Ao socorrer ao filho, prevalece o lugar da qualidade no gesto retórico de *Fabiano*, ao demonstrar a resignação do vaqueiro que sobrepõe a quantidade de obstáculos vividos (catinga, urubus, seca, ossadas, caminhos espinhosos). *Fabiano* não se mantém imparcial e, em uma tentativa tênue de traçar um pacto de luta, apesar da exaustão e fadiga, o sertanejo assume a hierarquia familiar e acolhe ao filho.

De acordo com Reboul (1998), o orador deve saber adequar o discurso ao seu auditório. No seio de tantas amarguras, *Fabiano*, um pai limitado de conhecimento linguístico, não tem clareza da intimação que bradava ao filho (- Anda, excomungado). Para Houaiss (2008), excomungado remete a quem foi expulso da convivência religiosa. No caso de *Fabiano*, trata-se de uma exclamação, de um pedido silencioso de socorro para a natureza que permanecia violenta.

O ritual retórico das atitudes de *Fabiano* dá conta da atenção do sertanejo ao filho caído. As expressões diminutivas anjinho, bracinhos, indicam um acolhimento envolto pela compaixão. O silêncio persuasivo de privação também se manifesta na figura de presença onomatopeia, nas interjeições guturais de *sinha Vitória*. Isso indica persuasão num cenário todo conduzido pela inexistência, o que faz prevalecer os argumentos que realçam o que não existe, tal como os juazeiros invisíveis.

Teles (1979) considera que, em meio à reflexão do discurso oral, o silêncio exige atenção. O trecho “E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais

arrastada, num silêncio grande” (Teles, 1979, p. 7) ilustra cenas retóricas em que o silêncio se constitui pela presença de elementos que denotam tristeza.

Ao longo dos estudos retóricos, Meyer (2007) aborda que para os gregos, o *ethos* é a escolha de vida e dos traços comportamentais. Mediante essa perspectiva, *Fabiano*, a esposa, os filhos e *Baleia*, com seus traços humanizados não escolheriam a vida de tristeza através da incerteza que o orador aborda no discurso. Nesse sentido, o silêncio instaurado sensibiliza o *pathos* pela incerteza da caminhada lenta e sem destino que se arrasta.

Desse modo, resumimos a análise do excerto no Quadro 5:

Quadro 5: Quadro-resumo do Fragmento 2

Formas de silêncio	De acordo com Orlandi (1997), o silêncio significa e fala pelas palavras. Através de elementos retóricos, o orador caracteriza o silêncio por meio do sofrimento das personagens, no seguinte discurso: [...] ideia de abandonar o filho.
Formas de realçar o silêncio	Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) consideram que os lugares são depósitos de argumentos. Lugar de quantidade: precisavam chegar, não sabiam onde; [...] afirmou com alguns sons guturais que estavam perto.
Figuras	Intensa presença de figuras retóricas pela metáfora representando a morte: voo negro dos urubus, calor intenso, manchas brancas, ossadas. Apresenta-se também a figura de presença onomatopeia para destacar a falta de repertório e de domínio do código verbal: interjeições guturais de <i>sinha Vitória</i> .
<i>Ethos</i> :	O orador atribui às personagens um <i>ethos</i> caracterizado pelo sofrimento, mas que sobrevivem diante das adversidades. <i>Fabiano</i> apresenta um <i>ethos</i> resignado, inicialmente pautado na paixão cólera e, posteriormente, modificado para a compaixão. <i>Ethos</i> de um menino desprovido de força física, incapaz de atender às ordens do pai. Em <i>sinha Vitória</i> prevalece o <i>ethos</i> sentimento materno e contentamento pela atitude do marido, que não abandonou o filho. O orador explora as paixões latentes nas diferentes personagens.

Comportamento das personagens no seio da obra	<i>Fabiano</i> , movido pela cólera, buscava culpar alguém pelo sofrimento da família. Durante a caminhada incerta, o menino, subjugado pela aridez da catinga, simboliza o silêncio gritante da proximidade da morte: frio como um defunto.
Constituição retórica das personagens	O orador apresenta personagens vitimadas pela incerteza. O silêncio é preponderante e indica o abandono e a fragilidade. As personagens caminham sem perspectiva em busca do desconhecido: designou os juazeiros invisíveis.

Fonte: A autora (2018).

Fragmento 3 - *FABIANO*

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com a palha de milho, acendeu-o ao binga e pôs-se a fumar regalado.

- *Fabiano*, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo falar só. E pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

-Você é um bicho, *Fabiano*.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldade.

Chegara naquela situação medonha e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

- Um bicho, *Fabiano*.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. *Fabiano* fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferros.

Agora *Fabiano* era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou os quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e a baraúnas. Ele, *sinha Vitória*, os dois filhos e a cachorra *Baleia* estavam agarrados à terra.

Fonte: Ramos (2001, p. 18).

Vimos no capítulo 2, o valor do silêncio no texto literário como ato retórico capaz de sobressair os sentidos argumentativos do discurso. Essa relação apoia-se nas provas aristotélicas *ethos*, *pathos* e o *logos*. O orador, no começo da narrativa, apresenta o *ethos* de *Fabiano* sustentado de uma felicidade silenciosa. Trata-se de fragmento de euforia, resultado de resistência e superação da personagem. O auditório percebe que *Fabiano* faz uso do silêncio e se mostra desentendido para o fazendeiro com o intuito de continuar abrigado na fazenda em troca de seu trabalho. Evidencia-se aqui um *ethos* incapaz de articular uma proposta argumentativa ao fazendeiro, pois *Fabiano* coça os cotovelos, sorri aflito e resmunga. Tais atitudes representam características do silêncio por insegurança, segundo Le Breton (1997). Já pelo olhar da retórica, esse comportamento de *Fabiano* representa o lugar de essência, entretanto, pelo prisma de um *ethos* inferior em relação à condição humana.

No plano retórico, a ideia de resistência em *Fabiano* se fortalece pela escolha e identificação animalizada. A esse respeito, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 333) assinalam o conceito de ligação de coexistência, relação que se confirma pela união de realidades de nível desigual. Para isso, o orador constrói em *Fabiano* a necessidade de ser forte ao projetá-lo como bicho.

Fabiano você é um homem, exclamou em voz alta.

- *Você é um bicho, Fabiano.*

- *Um bicho, Fabiano.*

No argumento (- *Fabiano* você é um homem), o nome à frente, confirma o valor do *ethos* da personagem. Entretanto, ao ser articulado ao final (- *Você é um bicho, Fabiano* e - *Um bicho, Fabiano*), ganha destaque o *ethos* do bicho, o

que assegura um equilíbrio entre os *ethos* do homem e do bicho. Essa paridade estimula paixões. Para Aristóteles (2003), segurança é uma paixão que provém de uma certa superioridade, tanto sobre as coisas, quanto sobre pessoas. Em se tratando de *Fabiano*, o orador não o constitui em nível superior em relação ao bicho, pelo contrário, o *ethos* humano atinge um nível inferior ao se igualizar ao bicho. Nesse sentido, ampliam-se as nulidades que representam silêncios, que remetem à figura de presença, repetição: bicho, bicho.

O *ethos* é uma prova fundamentada em causar boa impressão através de argumentos, no entanto, a personagem não ganha a confiança do auditório. O orador demonstra sentimentos enraizados na constituição do *pathos* da personagem: a ideia de inferioridade e, simultaneamente, um certo orgulho de ser um “bicho forte”.

Ao se esconder e externar insegurança: olhou em torno, corrigiu-se, preocupou-se se os filhos estavam ouvindo. Como orador, *Fabiano* demonstra saber que não é salutar exhibir o discurso de um *ethos* incapaz, entretanto, é o que ocorre quando a personagem admite não ser homem (era apenas um cabra).

De acepção nordestina, a expressão cabra se refere às pessoas de nível inferiorizado. A esse respeito, o orador se vale do lugar da quantidade para mostrar que uma coisa é melhor que a outra por razões qualitativas.

Castro (2001) considera que o termo cabra também denota adaptação e resistência a ambientes agressivos e inóspitos. Assim, o efeito argumentativo da fala de *Fabiano*, ao exclamar em voz alta, associa-se ao grito de quem silencia tantas frustrações. Nessa ação, habita um clamor e uma necessidade de ultrapassar as tantas faltas que o cercam. Para isso, o argumento do lugar da qualidade prioriza a resistência da personagem, de tal modo que a condição de ausência é acentuada nos argumentos da quantidade: cabra, coisas dos outros, terra alheia.

Por outro lado, observa-se uma alternância que intensifica a ideia de *ethos* de baixa estima em: descobria-se, encolhia-se, julgava-se. Em paralelo,

o *ethos* discursivo de *Fabiano* retrata sua relação com a terra, destacado no discurso: aparecera como um bicho, criara raiz, estava plantado na terra alheia. Todas essas ações, indicadas numa sequência discursiva, traduzem um grito interior não transmutado em palavras e, desse modo, em um plano significativo, valorizam o silêncio.

Nas entrelinhas do silêncio, as paixões e frustrações de *Fabiano* são alinhavadas pelo orador, ressaltadas num ato retórico que deflagra a clareza de sua instabilidade nas terras alheias.

O orador, com a antropomorfização, uma figura de escolha, explora a condição de *Fabiano* pelo viés de humanização dos vegetais ao compará-lo às catingueiras e às baraúnas. Nesse sentido, pela alusão, uma figura de palavra, o orador argumenta que *Fabiano*, *sinha Vitória*, os dois filhos e *Baleia* estavam agarrados à terra. O que se reforça, argumentativamente, é uma condição vegetal e silenciosa de ser e de estar no mundo. O orador ressalta o lugar perelmeninano chamado de “derivado do valor da pessoa”, vinculado ao mérito, à dignidade e à autonomia do ser humano.

Os episódios aqui mostrados suscitam que *Fabiano* não possui autonomia para mudar o que ocorre em seu cotidiano. As marcas de ferro que ele recebe do patrão são símbolos de uma luta desigual, em que o *ethos* da personagem é desprovido de argumento de persuasão para negociar com o seu patrão. Nesse sentido, o comportamento de *Fabiano*, no interior do universo literário, se limita a ceder por não saber interagir. Mantém, entretanto, a atitude de resistência pelo silêncio.

Observou-se, ainda, que através das paixões o orador desenvolve uma narrativa em que a personagem recria seu universo retórico e se descobre forte (Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades). *Fabiano* admite que, embora esteja bem, sua vida se baseia em cuidar das coisas dos outros. Essa realidade constitui um *ethos* movido por instantes de alegria e a angústia da incerteza. Nesse contexto, *Fabiano* se identifica com os bichos por acreditar que esse processo o torna mais forte.

Quanto à constituição do discurso retórico deste fragmento, propagam-se escolhas lexicais que caracterizam as personagens de modo a ressaltar o *ethos*. Dentre os *ethé* discorridos, encontram-se alegrias e tristezas que o orador apresenta, situados nas figuras retóricas de alusão, pela presença dos lugares de qualidade e quantidade. Finalmente, identifica-se um discurso persuasivo capaz de despertar paixões no leitor.

Desse modo, resumimos a análise do excerto no Quadro 6:

Quadro 6: Quadro-resumo do Fragmento 3

Formas de silêncio	<i>Fabiano</i> demonstra-se desentendido para continuar abrigado na fazenda em uma situação de incerteza e expectativa. Na perspectiva de Reboul (1998), a retórica só é exercida em situações de incerteza e conflito. A retórica de <i>Fabiano</i> é parca, exígua, refletida em frases curtas e tímidas. Nesse sentido, o silêncio se manifesta na paixão do medo de ser rejeitado e expulso do local, de ser julgado pelos outros e pelos membros da família. O ato de falar é um impulso quase doloroso e pouco exercitado.
Formas de realçar o silêncio	Por não ter autonomia com o código verbal, o silêncio se apresenta de forma intensa, como um pedido de socorro: descobria-se, encolhia-se, julgava-se.
Figuras	Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) afirmam que há três grandes figuras retóricas que visam a despertar no auditório o sentimento de presença, reforça a comunhão e obtém a adesão do auditório: Figura de Comunhão – alusão: se faz presente no seguinte trecho: <i>Fabiano, sinha Vitória</i> , os dois filhos e <i>Baleia</i> estavam agarrados à terra.
<i>Ethos</i> :	O <i>ethos</i> de <i>Fabiano</i> apresenta as seguintes alternâncias: a) de felicidade silenciosa – Ali estava, forte, até gordo. b) de medo e instabilidade - por encontrar-se em terra alheia.
Comportamento das personagens no seio da obra	Raros indícios de autoestima - <i>Fabiano</i> você é um homem. Equiparação à condição de animal: - Você é um bicho, <i>Fabiano</i> .
Constituição retórica das personagens	A narrativa demonstra uma personagem que superou algumas dificuldades fundamentais para o existir com

	<p>dignidade e alcançou um raro momento de felicidade (fez um cigarro com a palha de milho, acendeu-o ao binga e pôs-se a fumar regalado). Essa superação demonstra o lugar da qualidade.</p> <p>Demonstra, ainda, um forte sentimento de perenidade (e ninguém o tiraria dali; estavam agarrados à terra). Remete à paixão pela frágil e momentânea segurança timidamente admitida.</p>
--	--

Fonte: A autora (2018).

Fragmento 4 - *SINHA VITÓRIA*

Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de *Fabiano* molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha à gente? Arreliviava-se com a comparação.

Pobre do papagaio. Viajar com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folha. Gaguejava: - "Meu louro." Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando *Fabiano* e latia como *Baleia*. Coitado. *Sinha Vitória* nem queria lembrar-se daquilo. Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda. A referência aos sapatos abriu-lhe uma ferida - e a viagem reaparecera. As alpercatas dela tinham sido gastas nas pedras. Cansada, meio morta de fome, carregava o filho mais novo, o baú e a gaiola do papagaio. *Fabiano* era ruim.

- Mal-agrado.

Olhou os pés novamente. Pobre do louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. Naquele momento ele estava zangado, fitava na cachorrinha as pupilas sérias e caminhava aos tombos, como os matutos em dias de festa. Para que *Fabiano* fora despertar-lhe aquela recordação?

Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça. Agitou a cabeça e procurou ocupações para entreter-se. Tomou a cuia grande, encaminhou-se ao barreiro, encheu de água o caco das galinhas, endireitou o poleiro. Em seguida foi ao quintalzinho regar os craveiros e as panelas de losna. E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. Repreendeu-os:

- Safadinhos! porcos! sujos como [...]

Deteve-se. Ia dizer que eles estavam sujos como papagaios.

Os pequenos fugiram, foram enrolar-se na esteira da sala, por baixo do caritó, e *sinha Vitória* voltou para junto da trempe, reacendeu o cachimbo. A panela chiava; um vento morno e empoeirado sacudia as teias de aranha e as cortinas de pucumã do teto; *Baleia*, sob o jirau, coçava-se com os dentes e pegava moscas. Ouviam-se distintamente os roncões de *Fabiano*, compassados, e o ritmo deles influiu nas ideias de *sinha Vitória*. *Fabiano* roncava com segurança. Provavelmente não havia perigo, a seca devia estar longe.

Outra vez *sinha Vitória* pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto de seu desejo.

Tudo ali era estável, seguro. O sono de *Fabiano*, o fogo que estalava, o toque dos chocalhos, até o zumbido das moscas davam-lhe sensação de firmeza e repouso. Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso na madeira. E ela se encolhia num canto, o marido no outro, não podiam esticar-se no centro. A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Corriam, engordavam. Não possuíam nada: se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troças miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles - e eram quase felizes. Só faltava uma cama.

Fonte: Ramos (2001, p. 43-45).

No contexto retórico, Teles (1979) destaca que a Retórica estuda o silêncio no sentido de não se encontrar palavras para exprimir a grandeza do que é dito (ou do que é sentido). Ao iniciar o discurso, o orador coloca *sinha Vitória* em um grau abaixo do humano ao ser comparada, pelo marido, ao papagaio no modo de falar e andar. Essa construção argumentativa encontra resistência, pois a personagem, assim como toda a família, apresenta sensível escassez linguística ao interagir. Na narrativa, a personagem persiste em calar-se, mas, em seu interior, o sentimento de inferioridade conversa com o auditório constituído por ela mesma. Quando isso ocorre, estamos diante do que, em retórica, denomina-se deliberação íntima com o próprio orador. No caso, *sinha Vitória*, simultaneamente orador e auditório, organiza opiniões, realça valores e, na obediência humilhada, intensifica a aceitação tácita das ideias do marido, seu orador e seu auditório no contexto narrado. No interior, o argumento silencioso de *sinha Vitória* é *ad hominem*, pois, se exteriorizado, ela não poderia exercitar suas teses aceitas para si mesma sem negar aquelas do marido, sem se contradizer, enfim.

Nesse sentido, as considerações traçadas por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 327) sobre os argumentos de superação, insistem na possibilidade de ir sempre mais longe em crescimento contínuo. Quanto à determinação de *sinha Vitória*, os efeitos patêmicos provocados nesse auditório particularíssimo e singular acompanham, nas entrelinhas do não-dito aparente, o grito silencioso da personagem em seu desejo de ascender socialmente, de sentir-se integrada, e atingir a “quase felicidade” conquistada. O orador se vale das lembranças de *sinha Vitória* para elucidar antigas frustrações da personagem, através de suas paixões saudosistas.

Mas o sentimento patético da vergonha não se esconde em si mesmo. Aristóteles (2003, p. XLV), na obra *Retórica das Paixões*, anuncia que “na vergonha torno-me inferior.” Diante dessa perspectiva, ao ser igualada ao papagaio que repete mal, “Meu louro”, sem saber questionar, o orador, na verdade, põe a personagem no mesmo patamar da falta, visto que ela não tem, tal como o papagaio, consciência de sua carência intelectual e social. Nessa argumentação, constata-se a utilização da figura de linguagem personificação para ressaltar a virtude única da ave e sua voz aparentemente humanizada. *Sinha Vitória*, porém, ao ser colocada na mesma escala, sente que o marido, em sua fala parca e cortante, fixara o discurso no lugar da qualidade e invertera a hierarquia do preferível.

Já vimos que o silêncio, dentre suas inúmeras formas, revela-se por incapacidade e por desconhecimento do código verbal. No âmbito da obra *Vidas Secas*, a carência e realidade dessa mulher, justificam, de outras formas, o porquê do calar-se: alpercatas gastas, cansada, e, sobretudo, “morta” de fome. A escolha do léxico do orador denuncia uma característica dessa narrativa: suas personagens passam mais tempo em suas introspecções e não existe condição ou espaço para o diálogo. Nesse sentido, auditórios constituídos por uma só pessoa, trabalham as premissas de sua argumentação interior como forma de amenizar as agruras evidentes, como forma de encontrar, para si mesmos, uma justificativa absoluta para o comportamento exteriorizado.

Nesse sentido, o *ethos* de *sinha Vitória* que provoca as recordações da tristeza também a presenteia com sonhos momentâneos de felicidade, que são avolumados pelo argumento retórico do lugar da quantidade, caracterizado na ideia da estabilidade. Pelo discurso implícito, a chama do fogo, o toque do chocalho, acompanhados do zumbido da mosca são argumentos retóricos que realçam o discurso do orador e, momentaneamente, o silêncio é invadido pela atmosfera de prosperidade, na perspectiva de *sinha Vitória*.

De acordo com Aristóteles (s.d.), é pelo discurso que persuadimos sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade. *Sinha Vitória* constitui-se oradora singular e silenciosa na relação com as pessoas e

com a natureza que a circunda. Diante disso, o orador dispõe de artifício para elaborar sua argumentação de modo que nada deve ser despercebido pelo auditório. No interior de *sinha Vitória*, na fala quase inexistente, o orador deixa clara a ideia recorrente de exclusão, de marginalização, de discriminação social muito evidente e dolorida. Se tais itens são, por si, entristecedores, a dose patética de dor que acompanha o silenciar é muito potente na constituição retórica do *ethos* dessa personagem. Com base nessa reflexão, o orador explora o cenário e as cores para argumentar como as folhas amarelas das catingueiras podem indicar a chegada da seca e aumentar a incerteza na vida das personagens.

Para Le Breton (1997), o silêncio pode ser uma escolha, no entanto, ao se tratar de *sinha Vitória* e de sua família, o silêncio é um ritual presente em todos os instantes e articulado para presenciar as ações que ocorrem em diferentes espaços. Entretanto, não se trata de um silêncio grande, que cause aridez, sofrimento ou solidão. O orador decide por um discurso que acompanha os movimentos silenciosos da personagem, que desfila em busca de afazeres enquanto tece planos, ocupa-se nos trabalhos domésticos para esquecer a vida indigna. O orador destaca um modo de viver sob a hipótese do devir:

E ela se encolhia num canto, o marido no outro, não podiam estirar-se no centro. A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Corriam, engordavam. Não possuíam nada: se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troças miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles - e eram quase felizes. Só faltava uma cama (RAMOS, 2001, p. 44).

Pelo contexto retórico, existe sempre um *ethos* capaz fortalecer o argumento de silêncio através da escolha de palavras. Constatase que o orador traz a ideia de morosidade da vida e de poucas alegrias, implícitas em: panela chiava, vento morno. A ruptura oratória do silêncio é interrompida pelo ronco em segurança de *Fabiano*.

Essa ruptura, lembra Reboul (1998), com as figuras de sentido, como a metáfora do ronco, que simboliza a contradição que se destoa da chama presente no fogo que estalava, no toque dos chocalhos, até o zumbido das moscas que lhe davam sensação de firmeza e repouso. Esse quadro

representa o silêncio de Le Breton (1997), aquele em que é transformado em refúgio. Há mais barulho no ronco do que em muitas partes da narrativa. Mas é o barulho dos cansados e desarmados momentaneamente das agruras do existir.

Em *Vidas Secas*, as estratégias persuasivas são criadas a partir da falta, entretanto, observa-se que o orador beneficia *sinha Vitória* com pensamentos sustentados em felicidades. Ela envereda pelo desejo da cama como *ethos* de conquista, simbologia de superação e mudança significativa. Esse *ethos* resistente sobrevive na profundidade do silêncio que argumenta a incerteza emblemática da façanha de não saber como e o que fazer para ter prosperidade.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), ao apontarem que as figuras retóricas visam a despertar no auditório o sentimento de presença, reforçam a comunhão e obtêm a adesão. A vida das personagens se faz pelo silêncio. Desse modo, entendemos esse como um discurso argumentativo na interação do orador e do auditório. Ao longo do excerto, o orador destaca apenas duas representações de monólogo de *sinha Vitória*: (Mal-agradecido e Safadinhos! porcos! sujos). Fica a reflexão de que esse *ethos* é todo difuso, aparentemente sem nenhum afeto, privado de troca de carinho. O diminutivo, porém, trai a enunciação no enunciado. Mediante um *ethos* mudo, solitário e sem emoção aparente, o pouco representa um estado de quase felicidade, argumentado pelo orador.

Observa-se, ainda, que o quadro apresenta toda a família no mesmo espaço. Todavia, o orador não cria paixões que venham gerar afetividade ou interesse em demonstração de carinho. Essa imagem evidencia a ausência da compaixão, figura que determina a proximidade entre os *ethos* e o *auditório* que circunda. A narrativa ganha poder argumentativo, pois, na *actio*, ficam evidentes características constitutivas do *ethos* dessa senhora tão solitária em si mesma: o auditório sabe o que a enraivece, o que a faz indignar-se, o que ela aprecia, detesta, despreza e deseja. São muitos atributos contidos, na narrativa, muito mais em movimentos de desvendar a alma do que

propriamente de desvendar a fala que emana desse orador-personagem tão significativamente criado.

Quadro 7: Quadro-resumo do Fragmento 4

Formas de silêncio	Segundo Le Breton (1997), o silêncio pode ser uma escolha. No entanto, para <i>sinha Vitória</i> e sua família, o silêncio representa aridez, sofrimento e solidão.
Formas de realçar o silêncio	O texto explicita o silêncio pela vergonha de <i>sinha Vitória</i> , ao ser comparada a um papagaio pelo marido. Passagens que trazem lembranças tristes e perdas ocorridas. Silêncio pela preocupação com a seca e com o futuro incerto: Deus não havia de permitir outra desgraça. O silêncio pelo suspiro carregado de medo.
Figuras	Figura de linguagem – personificação: que dá voz à ave: “Meu louro”. Figura de sentido - metáfora: O ronco representa uma ideia momentânea de felicidade, enquanto <i>Fabiano</i> dorme. Isso nos remete a Le Breton (1997), para quem o silêncio pode ser transformado em refúgio.
<i>Ethos</i> :	O <i>Ethos</i> de <i>sinha Vitória</i> se alterna entre sonhos, que simbolizam desejos de posse, tristezas que refletem a dura realidade vivida pela família. <i>Ethos</i> marcado fortemente pelo convívio com o silêncio como companheiro.
Comportamento das personagens no seio da obra	Miúdos, frágeis e isolados, embora vivendo juntos. Apesar da extrema carência, em determinadas situações, <i>sinha Vitória</i> julgava que eram quase felizes.
Constituição retórica das personagens	Orador apresenta personagens que se contentam com o mínimo, mas que sonham com prosperidade. O processo argumentativo firma-se no lugar de quantidade, simbolizado na figura de <i>sinha Vitória</i> ao almejar uma cama de lastro de couro. Esse objeto simboliza a superação. De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), o argumento de superação indica a possibilidade de ir sempre mais longe em crescimento contínuo. O orador-

	narrador configura, no cenário agreste, a dimensão humana das personagens justamente por processos de quase desumanização.
--	--

Fonte: A autora (2018).

Fragmento 5 - *BALEIA*

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés arrastando com dificuldades a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda.

Encaminhou-se aos juazeiros. Sob a raiz de um deles havia uma barraca macia e funda. Gostava de espojar-se ali: cobria-se de poeira, evitava as moscas e os mosquitos, e quando se levantava, tinha folhas secas e gravetos colados às feridas, era um bicho diferente dos outros.

Caiu antes de alcançar essa cova arredada. Tentou erguer-se, endireitou a cabeça, estirou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nessa posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas no chão agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas.

Uma sede terrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder *Fabiano*. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis.

Como o sol a encandeasse, conseguiu adiantar-se umas polegadas e escondeu-se numa nesga de sombra que ladeava a pedra.

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.

Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade.

Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar. Passou a língua pelos beiços torrados e não experimentou nenhum prazer. O olfato cada vez mais embotava: certamente os preás tinham fugido.

Fonte: Ramos (2001, p. 88-89).

Um discurso é constituído com um orador e um auditório, elementos instaurados na Retórica que se manifestam no instante em que é necessário argumentar perguntas e respostas, no sentido da persuasão. Isso posto,

atentamo-nos à personalidade do orador para enfatizar o *ethos* de *Baleia*. Embora se trate dos últimos momentos de vida da cachorra, emblemática personagem humanizada na narrativa, situação caracterizada pela presença do silêncio, a paixão do orador pelo animal evidencia-se ao certificar-lhe sentimentos humanizados e, sobretudo, capacidade de elaboração de pensamento. Essa configuração, pelo que entendem Perelman e Olbrechts Tyteca (1996), trata-se de unir existência desigual pela coexistência. Esse é, sem dúvida, um aspecto interessante na narrativa de Ramos (2001): não se trata de uma classe tecnicamente elaborada, mas, sim, de uma constituição de personagem que interfere pateticamente na mente do auditório. Técnica que, sem dúvida, tem um valor argumentativo, pois atitudes justapostas reagem, no plano narrativo, das ações de nós sobre os outros. O esforço argumentativo liga-se à formação de classes que se equivalem e redundam na formação de noções complexas, mas sempre humanizadas. São ações não formalizadas, fictícias, que, pela alegoria, consubstanciam o humano. *Baleia* representa uma evolução das noções de humano porque, mesmo com ações incompatíveis com um dado sistema, associa, oportunamente, o valor do silêncio interior. O auditório aceita a alegoria e não se deixa impressionar pela humanização, uma vez que ela utiliza um sistema metafórico que privilegia o silêncio em múltiplas dimensões.

Logo no início da narrativa, encontra-se a seguinte passagem: *andou como gente, em dois pés arrastando com dificuldades a parte posterior do corpo*. Esse elemento retórico, escolhido pelo orador, ilustra o lugar da qualidade pela superioridade da cachorra, que se desloca de maneira similar aos humanos. A conjunção entre o humano e o não humano se dá de modo silencioso. O auditório não é levado a pensar num princípio de reversibilidade e, nesse sentido, existe uma forma argumentativa, traduzida pelo silêncio exterior, mas de íntima força interior, que perfila a narrativa ao aparentemente real. O efeito patético de solidariedade se sobrepõe à razão e a cena, tão transfigurada por marcas silenciosas ligadas a um pensar nada realístico, indica o preferível, indica uma competência sempre julgada como condicionada quando parte de um animal. Há nexos entre as premissas e o agir retórico, ainda que embasados em hierarquias humanas bastante diferenciadas.

Há um efeito de persuasão para suavizar tudo que é dito em relação ao bicho. Nessa lógica, ao transportar essas trocas simbólicas de valores entre bicho e gente, o orador evidencia a privação de atributos das pessoas, de maneira extrema e silenciosa, causada pela ausência da fala.

No aspecto da linguagem, Le Breton (1997) lembra que o grito nunca está longe do silêncio. Para esse autor, trata-se de duas formas próximas de assumir o luto da linguagem quando o sofrimento persiste. Assim, o discurso retórico do orador, usado para apresentar o *ethos* de *Baleia* durante a sua peregrinação antes de morrer, é minado do silêncio que se configura na falta das pernas, pela perda de sangue, através do recuar, ao buscar esconder-se.

Todos esses termos são devidamente escolhidos para ressaltar a dor, a separação e a morte que o animal tenta compreender. Dessa forma, o *ethos* de *Baleia* é acentuado pela sensibilidade e disposição em continuar a resistir.

Na obra *Retórica*, Aristóteles (2015b) explica quais são os três gêneros da retórica: deliberativo, versa por aconselhar ou desaconselhar; o judicial que acusa ou ofende e o epidíctico para louvar ou censurar. Essas variantes são definidas a partir da posição do orador perante o seu auditório. Nessa sequência, Meyer (2007) entende que o gênero epidíctico centrado no caráter atraente tem mais identificação com a literatura, isto é, o auditório dirige sua atenção ao louvar, aclamar ou somente reprovar. Ao situar as escolhas do orador em torno do universo de *Baleia*, fica patente a presença do gênero epidíctico, visto que o discurso é um elogio fúnebre ao bicho. Ao mesmo tempo, o orador explicita a figura de pensamento, ironia pautada no resultado do andar como gente devido a uma deformidade que o animal sofreu.

O orador suscita o grito de lamento sem as palavras de *Baleia*, mas confirmadas no “pensamento” da cachorra humanizada.

O auditório encontra outra ironia ao deparar com o nome *Baleia*. O orador, ao conceder esse nome, induz que se trata de uma cachorra nutrida, entretanto, o auditório percebe que a condição da cachorra é exatamente contrária ao nome.

O *ethos* de *Baleia* é sustentado pela oratória da imitação, o que nos reporta ao conceito aristotélico de mimeses e à possibilidade de recriar a realidade. Ao conduzir *Baleia* ao estágio de aleijada, o orador situa a mingueta e a frustração em que vivem os seus donos. Essas privações se reproduzem em necessidades e frações.

O orador, pelo discurso criado no sofrimento da cachorra, apresenta diferentes silêncios que reiteram a igualdade silenciosa de todos, que aponta para o sentido de insegurança e abandono. Isso pode ser percebido em: esmoreceu e aquietou-se junto às pedras.

Também o *ethos* de *Baleia*, revisitado pela presença da morte, recria a agonia de *Fabiano*, *sinha Vitória* e dos dois filhos. Existe uma sutileza na oratória dos sentimentos de *Baleia* nos instantes que caminha com dificuldade. Em meio a esse universo de perdas, desenvolve-se um *ethos* de racionalidade movido pelo não falar devido à condição animal, mas que se iguala aos humanos que também falam pouco, ou não falam nada.

Cria-se o que Pelreman e Olbrechts Tyteca (1996) defendem como modelo de imitação na passagem em que o bicho anda como gente, aproximando-se e tornando-se mais parecido com os donos. Os autores lembram que uma forma de imitação ocorre quando se teme o outro, situação ocorrida quando o *ethos* do animal deseja morder o dono.

Por trás dos argumentos retóricos da morte do animal, o orador exorta as paixões e os desejos contidos na alma de *Baleia*, na vontade de libertar-se de seus donos, deveras em dilema.

Le Breton (1997), em seus estudos relacionados ao silêncio, dedica atenção à ausência e falta causadas pela morte do ente querido. Concretamente, o orador vale-se de seu armazém de argumentos para apresentar o lugar de qualidade de *Baleia* na proporção que definha, perde seus órgãos de sentido e mostra resistência na perspectiva acentuada pelo desejo de morder aquele que sempre permitiu a presença do animal no escasso mundo da família. No entanto, com relação ao bicho, o anseio pelo

morder é vencido, não por que a morte a torna fraca, mas porque *Baleia* prevalece humanizada pelo orador, o que lhe assegura virtude.

Nessa amplitude significativa de valores, o silêncio retórico se oficializa em situações privadas, concretas e indesejadas na sede terrível que se materializa e ganha contornos metafóricos de destruição ao queimar a garganta. Esse discurso permite ao auditório deduzir que os elementos constitutivos da voz são simbolicamente destruídos, o que impossibilita *Baleia* de conseguir latir para buscar ajuda. Essa produção de sentido oferecida pelo orador remonta Zumthor (1993, p. 9), ao enaltecer que somente a voz é concreta, assim defende o citado estudioso: “[...] apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”.

A situação que remete à morte é evidenciada no discurso: nevoeiro impedia-lhe a visão, não latia, uivava baixinho, os uivos iam diminuindo. Essas manifestações são, na verdade, demonstrações da incapacidade de comunicação verbal existente na cachorra, e similar ao que ocorre na família dos seus donos.

Em verdade, todo o tormento do animal é uma metáfora que o orador estende do silêncio para difundir a pobreza, a indiferença e a necessidade que cercam *Fabiano* e sua família. Trata-se de um discurso em que a atuação da miséria é endurecida. A tristeza e o martírio se prolongam pela aridez que cerca *Baleia*. Tudo em torno do *ethos* do animal é levado a equilibrar o mundo onde bicho se junta ao homem e o oposto também ocorre sem parecer paradoxal.

Diante disso, o orador molda o discurso das ausências. Quanto a *Baleia*, durante sua existência, revelou-se pelo *ethos* da sensibilidade no acolhimento dos donos, no entanto, o orador demonstra que nas lutas finais, o animal não recebe qualquer atenção de sua gente. Nesse contexto, Aristóteles (s.d.) determina que a Retórica privilegia a razão próxima da justiça e da injustiça.

Ao que se refere ao percurso da luta diante da perda, o cheiro dos preás permite que pela figura de sentido metáfora, *Baleia* se aproprie do cheiro como recompensa e justiça que contemplem a ela e aos donos. O orador reformula o

discurso e o animal não tem mais liberdade; sem princípio de redenção, curva-se ao silêncio da perversidade do impedimento e, por isso, finge ladrar, pois a voz desfaz-se e o silenciamento a enfraqueceu.

Prevalece no discurso que retrata *Baleia* e sua perda de vida um *ethos* sustentado e movido pelo caráter. Nota-se que ela se constitui pela resistência, move-se pela virtude; deseja morder, mas não o faz.

Conforme Ferreira (2010, p. 13), o campo da reflexão se vincula à ideia de problematicidade, ao universo da *doxa*, em que se digladiam as várias opiniões. Com base nesse pensamento, *Baleia* parece não ter ficado dividida no tocante a atingir *Fabiano*. Quanto ao silêncio do animal, significa legibilidade discursiva ao que o orador identifica em *Fabiano*, na família e na própria *Baleia*.

Desse modo, resumimos a análise do excerto no Quadro 8:

Quadro 8: Quadro-resumo do Fragmento 5

Formas de silêncio	Nos estudos de Le Breton (1997), silêncio e grito não se separam para assumir o luto da linguagem do sofrimento.
Formas de realçar o silêncio	A morte se aproxima de <i>Baleia</i> . Evidencia-se a crescente presença do silêncio. Esmoreceu e aquietou-se junto às pedras. Não latia: uivava baixinho.
Figuras	Figura de pensamento - Ironia: andou como gente. Configura ironia o <i>ethos</i> deformado após ser atingida. Figura de sentido - metáfora: cheiro bom dos preás. Indica apropriação da ideia de recompensa pelo exaurir da vida.
<i>Ethos</i> :	<i>Baleia</i> apresenta um <i>ethos</i> movido pela sensibilidade e resistência: Tentou erguer-se, endireitou a cabeça, estirou as pernas dianteiras. <i>Ethos</i> envolto pela imitação porque, ao ser atingida, assemelha-se à condição precária de seus donos. <i>Ethos</i> de superação, porque <i>Baleia</i> deseja morder <i>Fabiano</i> , mas não o faz.
Comportamento das personagens no seio da obra	<i>Baleia</i> perpassa todas as situações da obra, comporta-se de maneira superior em relação aos donos.

	Apresenta-se como um ser humanizado da família. Maior afinidade com os meninos quando comparado com os pais em relação aos filhos.
Constituição retórica das personagens	<i>Baleia</i> é constituída retoricamente pelo lugar da qualidade devido à superação, resistência elevada e ao assentimento de justiça.

Fonte: A autora (2018).

Comentários sobre a Análise

Após estudar o silêncio como argumento retórico no texto literário, mais especificamente na obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (2001), apresentamos os seguintes comentários.

O objetivo geral desta tese foi alcançado, isso porque, além do conteúdo teórico relativo ao silêncio retórico, foram desenvolvidas análises das ausências de linguagem das personagens da respectiva obra.

A intencionalidade argumentativa foi identificada em diferentes fragmentos estudados em que o orador apresenta as características (criação) das personagens, por exemplo, na descrição de *Fabiano*, que é apresentado como um ser agreste, rude, grosseiro, mas determinado (Fragmento 1 - Mudança). Outro exemplo é a constituição retórica de *Baleia*, apresentada como um ser de resistência elevada e ao assentimento de justiça (Fragmento 5 - *Baleia*).

As estratégias retóricas que amplificam o silêncio das personagens estudadas são apresentadas no item “Formas de realçar o silêncio”, nos quadros-resumos 4 a 8, como, por exemplo, o silêncio de *sinha Vitória* pela preocupação com a seca e com o futuro incerto: Deus não havia de permitir outra desgraça (Quadro-resumo 8).

As manifestações de silêncio que auxiliam a composição do *ethé* das personagens foram analisadas no item “Figura”, nos quadros-resumos 4 a 8, como, por exemplo, Figura de sentido (metáfora): O ronco representa uma ideia momentânea de felicidade, enquanto *Fabiano* dorme (Quadro-resumo 7).

O silêncio retórico das personagens de *Vidas Secas* ao longo da narrativa literária foi analisado no item “Comportamento das personagens no seio da obra”, nos quadros-resumos 4 a 8, como, por exemplo, Raros indícios de autoestima de *Fabiano* e posterior equiparação à condição de animal “- *Fabiano* você é um homem; - Você é um bicho, *Fabiano*.” (Quadro-resumo 6).

Quanto ao texto literário como um discurso, é capaz de ressignificar a palavra como expressão do sujeito. Neste estudo, o texto literário é visto como instrumento que auxilia a percepção do sujeito em relação ao universo ao seu redor.

Também entendemos que a obra *Vidas Secas* pode ser estudada pelo viés da Retórica do silêncio, visto que a construção retórica ocorre nos argumentos que realçam a interação das personagens pelos longos silêncios ocorridos no interior da narrativa.

A esse respeito, o orador-narrador apresenta capítulos inteiros sem a troca de palavras entre as personagens, ou parcos monólogos, incapazes de criar afeição ou interesses de carinho. Nesse sentido, no plano da narrativa, o comportamento das personagens se intensifica pela falta e pela ausência, o que pode ser entendido como um silêncio que representa o discurso da resistência das personagens. *Fabiano* e sua família se superam na aridez silenciosa dos itinerários incertos.

Embora teoricamente não haja surpresa nessa conclusão, após analisar o silêncio retórico das *personagens* de *Vidas Secas*, no âmbito das circunstâncias vividas, na aridez silenciosa e na luta pela sobrevivência, foi possível perceber que o silêncio pode ser determinado fortemente a partir de circunstâncias sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Silêncio e palavra não podem ser entendidos como contradição, mas, adesão do sujeito que diante da sua situação social manifesta-se e decide pelo calar ou por dizer, visto que, no processo interativo, a construção de sentido ocorre pelo silêncio.

Também se observou que o silêncio para Orlandi (1997) é categorizado na ordem das palavras, nesse propósito, tem relação política, expõe o não dito por meio do dito. É também um agente censurador, uma vez que: não permite um enunciado em determinada circunstância. A mesma autora, o caracteriza como “palavra em movimento”.

Para Steiner (1988), outro estudioso, o silêncio ganhou espaço quando a linguagem estava em crise. De tal modo, em parceria com a palavra o silêncio assume poder na sociedade. Ao estender as prerrogativas desse discurso argumentativo, Barthes (2004b) evidencia que o silêncio para persuadir é cauteloso entre a palavra e a fala podendo também na literatura, propor acordos sociais para desnudar convicções romanescas.

A leitura desse tema instigante possibilitou compreender que o silêncio possui código particular, capaz de disciplinar a linguagem na perspectiva de prevalecer diante da dominação presente no interior do discurso. Nesse sentido, para Zumthor (1993, p. 75), “palavra e o silêncio fazem parte da construção da humanidade”.

Na busca por justificar o silêncio como argumento persuasivo no interior da narrativa romanesca, compreendemos que no jogo de proibição da fala, o sujeito não tem poder de decisão e se deixa silenciar. Nessa perspectiva, o que ocorre não é a prática discursiva do silêncio, é o pôr em silêncio.

No universo das Leis, de acordo com Hartmann (2010), a primeira Constituição brasileira a consagrar expressivamente o direito ao silêncio foi a Constituição da República de 1988 (Inciso LXIII do artigo 5º). O Código de Processo Penal em vigor prevê desde 1941 o direito ao silêncio (artigo 186).

Mediante esse referencial, embora voluntário em situações diversas, em verdade, o silêncio também é institucionalizado.

Na delimitação do silêncio e sua atuação no espaço literário, ele foi encontrado entre a palavra e a imagem, nesse universo a palavra tem lugar de manifestação na fala enquanto o silêncio é a interrupção que evidencia a palavra.

Outra descoberta a respeito do silêncio pauta-se na concepção em que, em espaços diferentes ocupados pela sociedade, as falas são substituídas pelos gestos, e esses são mais valorizados. Nesse estudo, as pausas compreendem sentido não perdidas, portanto, o sujeito se constitui pelo dizer, mas pelo saber calar, numa sociedade em que palavra e silêncio fazem parte da construção da humanidade.

Ao fazer um aporte com os estudos de Le Breton (1997, p. 141), aprendeu-se que silêncio não é ausência de som que o caracteriza num mundo sem estremeamento, parado, onde nada falta se ouvir. Seria então, lugar teórico para aparecer o grau zero do som, produzido através de um programa de privação sensorial, não existente na natureza, mas, materializado nos movimentos do indivíduo.

Para tanto, segundo Le Breton (1997), o silêncio deve tomar cuidado para não ser o mensageiro do melhor ou do pior, ou mesmo que não seja ameaça para aqueles não sabe discipliná-lo. Visto que, para o autor, em silêncio o sujeito conquista sentimento de existência.

Como se observou, o silêncio é organizado pela palavra criando um incentivo para troca, diante dessa permuta, tanto o silêncio quanto a palavra manifestam-se conforme as oportunidades.

Outras considerações da pesquisa indicam que a construção do silêncio retórico no texto literário pode ocorrer através dos sentidos em que o autor, o narrador/orador e os personagens apresentam para o leitor por meio dos diálogos silenciosos contidos no interior do discurso. Assim, o silêncio como

efeito retórico se funda através do não dito que detém sentido implícito que o auditório precisa perceber.

Quanto aos elementos discursivos que caracterizam a retórica do silêncio em Fabiano e nos seus familiares na obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos residem na indiferença, no pequeno mundo habitado pelos personagens que não têm consciência da própria existência.

Por tudo isso, o silêncio pode significar o calar para enriquecer o dizer; ele significa, é ativo, está moldado nas relações de poder, é próximo do segredo que precisa ser, de algum modo, revelado. Ficou constatado que o silêncio é elemento da comunicação. Tem arestas sociais, ideológicas, políticas e culturais bem visíveis. Nesse sentido, Le Breton (2017) aponta que o silêncio é a expressão mais verdadeira das coisas inomináveis por exigir experiências que a linguagem não alcança.

Vivemos um período midiático de supervalorização da fala e das imagens. Os momentos de silêncio, grosso modo, são atribuídos antiteticamente ao sossego do ruído, ao apego necessário à tranquilidade que faz calar. Esta tese caminha em sentido contrário: pretendeu mostrar que o silêncio se evidencia por categorias, que permitem interpretações bem amplas e que só muito remotamente se contrapõem ao falar. O silêncio, em sua dimensão inquietante e perturbadora, permite aproximações reflexivas e, sobretudo, permite infiltrar a multiplicidade de significados a um percurso retórico que, para além de clarificar a existência de uma retórica silenciosa, permite nessa mesma retórica, multifacetada, encontrar, no silêncio do outro, o encantamento do gritar em profundidade, os instantes de calar amargamente a opressão, o desencanto, o sofrimento, a dor, o calvário, só mesmo possível pelo delinear consciente de uma retórica dos oprimidos.

Esta tese, então, para muito além dos objetivos gerais e específicos – que julgamos plenamente demonstrados e explicados no interior do trabalho – pretendeu uma reflexão, de natureza retórica, sobre uma retórica outra, que está nas palavras e argumentos, mas que se esconde justamente entre as palavras e argumentos. Os caminhos analíticos nos conduziram para a reflexão

mais delongada sobre a retórica dos opressores, repleta de palavras e de ordens, para a retórica dos desvalidos, silenciosa e enfática.

Por isso, todo o caminho até aqui trilhado conduz para buscar significar, nos limites dos objetivos traçados, um meio de pensar retoricamente o silêncio, tanto a partir das possibilidades propiciadas por diversos estudiosos quanto por meio de um texto literário, consagrado, mas ainda repleto de silêncios que merecem ser estudados. A ausência de barulho não é silêncio *em Vidas Secas*. O silêncio, sim, é muito barulhento na obra. A retórica que nos apresenta Graciliano Ramos (2001) ecoa nas palavras não-ditas, nas palavras ditas, nas coisas, nos objetos, nos animais, nas pessoas e sobretudo na natureza seca, agreste, dolorida, cheia de ruídos não audíveis, mas intensamente significativos. O silêncio, bem mais que a fala, caracteriza, em *Vidas Secas*, um profundo meio de viver e de estar no mundo. É uma forma de sobrevivência e, nesse sentido, a obra, por meio de uma imensa alegoria, traduz seres humanos no confronto objetivo com a linguagem e seus poderes.

Se assim é, este trabalho procurou demonstrar, por meio da revisão teórica, a existência plena de uma retórica do silêncio, eivada de categorias analíticas e pressupostos éticos. No plano argumentativo, mesmo a narrativa deixa rastros fortes do percurso argumentativo. Procurou-se demonstrar que o silêncio pode ser a prosa do mundo. Mais: pode ser um argumento de sobrevivência muito significativo quando o assunto é o calar-se e o manifestar-se. No plano retórico, o silêncio possui um princípio dialético que pressupõe sempre um auditório, mesmo que seja particularíssimo, que se forma no diálogo entre o ser que pensa, luta com as palavras e não diz. O silêncio, então, é opressor do próprio orador. Por outro lado, como significa, oprime um auditório outro, composto sobretudo pelos sujeitos que existem no exterior desse orador-auditório tão particular e ensimesmado.

O silêncio aqui procurado centra-se, então, no diálogo de um ser consigo mesmo, de um ser com os outros no mundo e os caminhos e descaminhos da interação verbal, da competência comunicativa, aqui vistos como componentes essenciais da educação linguística, mas, ao mesmo tempo, como deflagradores de um silêncio ontológico e necessário em determinadas

situações de interação. Evidentemente, Graciliano Ramos (2001) com sua competência oratória, permitiu que se compreendessem os caminhos do silenciar em pleno ato de interação comunicativa. Por isso, entende-se, aqui, a fala como uma ferramenta primordial para a expressão de crenças, atitudes e pensamentos. Mas, crê-se, também, que há uma implícita retórica do silenciar que luta por atuar entre o dito e, sobretudo, sobre o não-dito. Essa retórica do silêncio se mostra-esconde de muitas formas, mas deixa marcas na superfície textual por meio da escolha de lugares retóricos, de figuras expressivamente retóricas, de meneios introspectivos, oratórios, que traduzem o *ethos* de um e de outro orador.

Vidas Secas, o romance condensado e enxuto de palavras, agreste e desolador no plano narrativo, propiciou o encontro com a delicadeza do silêncio que há nos lugares mais inóspitos e propiciou momentos de encantamento patético diante dos infortúnios retoricamente construídos, às vezes até hiperbolicamente, justamente para ressaltar que o existir silencioso é uma grande hipérbole na realidade dura e dolorida de muitos seres humanos. As tragédias pessoais são trazidas para um auditório perplexo e inconformado, moldado assim pelo trilhar argumentativo de um narrador que, aparentemente, é apenas um “contador de histórias”. O simbolismo que carrega *Vidas Secas* é o confronto entre o ser e o querer ser, o dito e o não-dito, o confronto, o desespero e o desencanto, totalmente refletidos nas palavras do orador, nas entrelinhas, no silêncio, às vezes, constrangedor, que se dissemina pela obra.

Almejou-se, aqui, mostrar o silêncio em uma obra caracteristicamente brasileira para justificar as categorias do silêncio em personagens também brasileiras. Trata-se de analisar a ficção, mas, com a consciência de que tudo é verossímil, quase real. Essa condição criativa, que se constrói entre o verdadeiro e o ficcional, justifica um trabalho de análise retórica. Mais: clama por desvendar outros silêncios, igualmente significativos, que abundam pelas obras, pelos jornais, pela Internet, pelo cidadão comum que habita e se cala no Brasil.

Evidentemente, como qualquer pesquisa, há um limite delimitado num tempo, num espaço e nas possibilidades momentâneas do pesquisador. Em

função disso, o tema, rico em possibilidades de exploração, possibilita reflexões outras a fim de ampliar as possibilidades retóricas contidas nos discursos sobre o silêncio e suas especificidades.

OBRAS DE GRACILIANO RAMOS

Caetés (1933).
São Bernardo (1934).
Angústia (1936).
Vidas Secas (1938).
Infância (1945).
Insônia (1947).
Memórias do Cárcere (1953).
Viagem (1954).
Linhas tortas (1963).
Viventes das Alagoas (1962).
Garranchos (2012).
Cangaço (2014).
Conversas (2014).

INFANTO-JUVENIS

A terra dos meninos pelados (1939).
Histórias de Alexandre (1944).
Alexandre e outros heróis (1962).
O estribo da Prata (1984).
Minsk (2013).

LIVROS DE CORRESPONDÊNCIA

Cartas (1980).
Cartas de amor a Heloísa (1992).

COLETÂNEAS DE CONTOS

Dois dedos (2014).
Histórias Incompletas (1946).

ROMANCE PRODUZIDO COLETIVAMENTE

Brandão entre o mar e o amor (1942).

TRADUÇÕES

Memórias de um negro. De Booker Washington (1940).
A peste. De Albert Camus (1950).

PUBLICAÇÕES EM REVISTAS A RESPEITO DE GRACILIANO RAMOS

AGUIAR, Josélia. Encontros literários. *In: Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2006 Ano 2, n. 19. p. 38-40.

BASTIDE, Roger. Graciliano Ramos. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p.134-137.

_____. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p.138-142.

BASTOS, Hermenegildo; ALMEIDA FILHO, Leonardo; BRUNACCI; Maria Izabel. **Catálogo de benefício**: o significado de uma homenagem. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010.

BASTOS, Hermenegildo; BRUNACCI, Maria Izabel; ALMEIDA FILHO, Leonardo. **Catálogo de Benefício**: o significado de uma homenagem. Edição conjunta com o livro **Homenagem a Graciliano Ramos**. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010.

BRAGA, Rubem. Discurso de um ausente. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p. 131-132.

BRITO, Monte. Graciliano Ramos. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p.162-168.

CARPEAUX, Otto Maria. Amigo Graciliano. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p. 144-147.

_____. Graciliano e seu intérprete. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p. 148-153.

CARTUM, Leda. Nu e cru. *In: Carta na escola*. Ed. n. 72 São Paulo, dezembro de 2012/janeiro de 2013. p. 27-29.

COUTINHO, Fernanda. Lembranças fragmentadas de menino. *In: Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2006, ano 2, n. 19. p. 42-44.

DAVI, Tânia Nunes. A seca vida nordestina. *In: Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: 2014, n. 105. p. 38-43

ESPÍNDOLA, Adriano. Territórios de Inventos. *In: Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2006, ano 2, n. 19. p. 52-54.

FUKS, Juliana. O homem sábio do sertão. *In: Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2006, ano 2, n. 19. p.30-36.

GUIMENEZ, Torralbo Erwin. O menino é pai do homem: estudo do pequeno herói na obra de Graciliano Ramos. *In: D.O. Leitura*. São Paulo: ano 22, n. 5, setembro/outubro 2004. p. 29.

LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de Caetés. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001, n. 2. p. 86-123.

LEITE, Rosangela Ferreira. Graciliano Ramos. *In: Caros Amigos*. São Paulo: Casa Amarela, s.d. Coleção Rebeldes Brasileiros, homens e mulheres que desafiaram o poder. Fascículo 6. p. 178-131.

MARQUES, Ivan. Inventário das trevas. *In: Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2006, ano 2, n. 19. p.45-47.

MIRANDA, Wander Melo. O regional universal. *In: Revista SESC São Paulo*. São Paulo: 2003, n. 8, ano 9. p. 1621.

OLIVEIRA, Bellezi Clenir de. A flor do Mandacaru. *In: Discutindo Literatura*. São Paulo: s.d. ano 3, n. 18. p. 34-42.

ONOFRE, José. Literatura e resistência. *In: Bravo*. São Paulo: 2003. ano 6, n. 66. p. 24-31.

PINTO, Manuel da Costa. Dossiê. A atualidade da obra de Graciliano Ramos. *In: Revista Cult*. São Paulo: s.d. Lemos Editorial. ano I, n. 42. p. 43-63.

_____. Subterrâneo expressionista. *In: Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2006, ano 2, n. 19. p.56-58.

RAMOS, Graciliano. Cartas a Allyrio. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p. 170-173.

_____. Um livro inédito. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2, p. 82-85.

REIS, Zenir Campos. Sinal de menos. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001. n. 2. p. 154-160.

SALIBA, Elias Thomé. Apenas o necessário. *In: Carta na Escola*. Ed. n. 72. São Paulo, dezembro de 2012/janeiro de 2013. p. 24-26.

SANCHES NETO, Miguel. A descoberta da linguagem. *In: Entre Livros*. São Paulo: Duetto, 2006, ano 2, n. 19. p.48-51.

SILVEIRA, Joel. Graciliano sempre Graciliano. *In: RAMOS, Graciliano. Relatórios*. Rio de Janeiro: Record; Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.

TAPIOCA, Ruy. Um certo prefeito de Alagoas. *In: História Viva*. São Paulo: Duetto, março/2004. p. 88-94.

TÁTI, Miécio. Conversa com Graciliano. *In: Vidas Secas*. Revista Semestral. Ano 1, n. 1, junho de 1980. p. 134-144.

TEIXEIRA, Ivan. Quadro de Isolamento. *In: Metáfora*. São Paulo: Segmento, 2012. ano I, n. 10. p. 46-49.

THIAGO, Mio Salla. Novos Ramos de Graciliano Ramos - três inéditos do autor de Vidas Secas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 66, p. 251-270, abril de 2017.

VILLAÇA, Alcides. Imagem de Fabiano. *In: Revista Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 2007. p. 27-40.

EM PERIÓDICOS

REIS, Zenir Campos. O lento desenredo. *In: O Estado de São Paulo*, Cultura. São Paulo, 17 de novembro de 1990, n. 536, ano VII. p.1-5.

ROCHA, João Cezar de Castro. Vidas Secas ou a atrofia da palavra. *In: Folha de São Paulo*, Mais. São Paulo, 09 de março de 2003. p. 18-19

VAPA, Antonio Roberto. 50 anos sem a prosa seca de Graciliano Ramos. *In: Jornal da Unicamp*. Campinas, 12 a 18 de maio de 2003, ano XVII, n. 212. p. 9.

DISSERTAÇÕES E TESES

BRAGA, Menquine Hermide. **Resistência para viver: as estratégias da condição humana a partir de Vidas Secas, em seus horizontes de transcendência**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), 2006. Departamento de Ciência da Religião (Dissertação). 212p.

DUARTE, Maria Júlia Santos. **A polifonia no livro didático de língua portuguesa para o ensino médio: um estudo**. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade Cruzeiro do Sul. 107p.

EDMUNDO FILHO, Juarez. **História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos**. São Paulo: 2006. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas Programa de Pós-Graduação (Dissertação). 258p.

FERREIRA, Juliana Cristina. **Sociedade, cultura e identidade em Vidas Secas de Graciliano Ramos e os Magros de Euclides Neto**. Goiás: 2014, Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Departamento de Letras (Dissertação). 159p.

LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis**. São Paulo: São Paulo, 2009, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas Programa de Pós-Graduação: em Língua Portuguesa (Tese). 410p.

MARINHO, Maria Cecília Novaes. **A Imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos**: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas Secas. São Paulo:1995, Universidade de São Paulo. 110p.

RAMOS, Málder Dias. **O silêncio em Vidas Secas**. Uberlândia: Universidade Federal, 2009 (Dissertação). 86p.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **O drama ético na obra de Graciliano Ramos** (manuscrito): leituras a partir de Jacques Derrida. Belo Horizonte: Universidade Federal, Faculdade de Letras, 2012 (Tese). 259p.

SALLA, Thiago Mio. **O fio da navalha**: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política. São Paulo: Universidade de São Paulo: 2010, Escola de Comunicação e Arte (ECA) USP (Tese). 721p.

SILVA, Carlos Augusto Moraes. **A poética do silêncio em Vidas Secas e a hora da estrela**. Uberlândia: 2013, Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras (Dissertação). 123p.

SILVA, Márcia Cabral da. **Infância, de Graciliano Ramos**: uma história da formação do leitor no Brasil. Campinas: SP: [s.n.], 2004. Universidade estadual de Campinas, Instituto de Instituto da Linguagem (Tese). 196p.

VARJÃO, Nádia Cristina. Realidade Social e Opressão no Discurso de Vidas Secas de Graciliano Ramos. São Paulo: 2012, Pontifícia Universidade de São Paulo - PUC-SP. (Dissertação). 203p.

VELASCO, Patrícia. **“Terra seca, homem seco”**: as relações entre a Literatura e o Ensino de Geografia. São Paulo: 2012, Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP) (Dissertação). 96p.

WIEDEMANN, Samuel Carlos. **Êxodo e miséria**: uma leitura de Vinhas da Ira, Vidas Secas e O Quinze. Cascavel: PR, 2010, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Programa de Letras, Área de concentração: Linguagem e Sociedade (Dissertação). 141p.

ZAMBERLAN, Eliane Luiza de Moura. **Vidas Secas e los Perros Hambrientos**: Análise Comparativa de Obras Como Fortalecimento Sociocultural da Literatura, no Âmbito Acadêmico e na Educação Básica. Cruz Alta: RS, 2006, Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ). Programa de Pós-Graduação em Práticas Socioculturais e Desenvolvimento Social (Dissertação). 88p.

LIVROS E CAPÍTULOS

ABDALA, Benjamin Júnior. **A escrita neo-realista**: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Graciliano Ramos**: muros sociais e aberturas artísticas. Rio de Janeiro: Record, 2017.

AGUIAR FILHO, Adonias. Volta a Graciliano Ramos. *In: Insônia*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 171-175.

ATHAYDE, Tristão. Os Ramos de Graciliano. *In: Viventes das Alagoas*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 193-197.

BOSI, Alfredo. Sobre Graciliano Ramos. *In: Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo Brasiliense, 1983. p. 149-153.

BRASIL, Assis. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos**: coletânea. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica).

BRUNACCI, Maria Isabel. **Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Autentica, 2008.

CAETANO, Selma. **Guia de leitura da exposição “Conversas de Graciliano Ramos”**. Exposição de 16 de setembro a 09 de novembro no MIS (Museu da Imagem e do Som). São Paulo: 2014.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Graciliano Ramos**: trechos escolhidos. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1966.

_____. Os bichos do subterrâneo. *In: Tese e Antítese*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 2000. p. 97-112.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. *In: Angústia*. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 231-239.

CASTRO, Dácio Antônio de. **Roteiro de leitura**: Vidas Secas de Graciliano Ramos. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHAMBERLAIN, Bobby. Sob o limiar da fala: linguagem e representação do subalterno em Vidas Secas e A hora da Estrela. *In: Trocas na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-lit/ FALE/ UFMG; Nelam/FALE. UFMG, 2000. p. 179-194.

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. *In: RAMOS, Graciliano. Infância*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 263-275.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. *In: São Bernardo*. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988. p. 189-213.

LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a novidade**: o astrônomo e os meninos impossíveis. São Paulo: Hedra, 2010.

LIMA, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. *In: Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 51-72.

LIMA, Valdemar de Souza. **Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios**. Brasília, DF: Livraria-Editora Marco, 1971.

LIMA, Yedda Reis, Zenir Campos Reis. **Catálogo de manuscritos do arquivo Graciliano Ramos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1992.

LINS, Álvaro. Valores e Misérias das Vidas Secas. *In: Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A 1963. p. 144-169.

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas**: os desejos de sinha Vitória. Curitiba: HD Livros, 2001.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o grande inquisidor. *In: Caetés*. Rio de Janeiro: Record, s.d. p.227-237.

MERCADANTE, Paulo. **Graciliano Ramos**: o manifesto do trágico. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. 1. ed. rev. e ampl. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOURÃO, Rui. **Estrutura**: ensaios sobre o romance de Graciliano. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ MEC, 1971.

RAMOS, Clara. **Cadeia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. **Mestre Graça**: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1979.

RAMOS, Ricardo. Explicação final. *In: Memórias do cárcere*. 23. ed. Rio de Janeiro. Record, 1989.

SALLA, Thiago Mio; LEBENSZTAYN, Ieda. **Conversas com Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SANT'ANA, Affonso Romano. Vidas secas. *In: Análise estrutural de romances brasileiros*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 153-178.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **Graciliano Ramos**: vida e obra. Maceió: Secretaria de Comunicação Social - SECOM, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VIANA, Vivina de Assis. **Graciliano Ramos**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de leitura**: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Cenas de amor e morte na ficção brasileira**: o jogo dramático da relação homem-mulher na literatura. Niterói, RJ: EDUFF, 1999.

WANDER, Melo Miranda. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 16. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. **Poética**. Ed. Bilíngue. Trad. Introdução e Notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015a.

_____. **Retórica das paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Penal. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015b.

AUSTREGÉSILO, Laura. As várias faces secretas de Graciliano Ramos. *In: Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia, 2010. p. 76-90.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **O grão da voz**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. **O neutro**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BRAGA, Rubem. Discurso de um ausente. *In: Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2001, n. 2. p. 131-133.

BUENO, Luiz. Uma História do Romance de 30. 1. reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. *In: Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia, 2010. p. 57-75.

CASTRO, Dácio Antônio de. **Roteiro de leitura**: Vidas Secas de Graciliano Ramos. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. *In: Graciliano Ramos*. Seleção de textos. Obra de Sônia Brayner. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (Coleção Fortuna Crítica). p. 60-72.

COUTINHO, Afrânio (Org.) **A literatura no Brasil**. 7. ed., 6 vols. São Paulo: Global, 2004.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Éditions du Seuil, 1972. ISBN 2-02-005349-7. (ISBN 2-02-002709-7, Ve publication). Disponível em: <https://monoskop.org/images/5/5b/Ducrot_Oswald_Todorov_Tzvetan_Dictionnaire_encyclop%C3%A9dique_des_sciences_du_langage_1972.pdf>. Acessado em: 08 jul 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão: princípios da análise retórica**. São Paulo: Contexto, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2014.

_____. **Gênese e estrutura da antropologia de Kant: a ordem do discurso**. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail, Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Levoir S. A, 2015.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. Participação especial: Antonio Candido *et al.* São Paulo: Ática, 1987.

HARTMANN, Juliana. **Processo Penal e rito democrático: a simplificação dos procedimentos como condição de possibilidade do contraditório e da ampla defesa**. Tese de doutorado. UFPA. Programa de Pós-Graduação em Direito. Curitiba: 2010. 330p.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e o estrangeiro**. São Paulo: Edusp, 1992, Criação e crítica, v. 8.

HOUAISS, Antônio. Minidicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LAJOLO, Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

_____. Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política. Entrevista concedida a Pablo Bujalance, do Grupo Joly, em Málaga, Espanha, a 19 de outubro de 2017 e traduzida e publicada em 21 de outubro de 2017 no “**Blog no WordPress.com**” **Desenhares**, por Sílvio Diogo. Disponível em: <<https://desenhares.wordpress.com/2017/10/21/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica/>> Acessado em: 08 mar 2018.

LINS, Álvaro. Valores e misérias em Vidas Secas. *In: Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 128-155.

LUKÁCS, George. **A teria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas**: os desejos de sinha Vitória. Curitiba: HD Livros, 2001.

MARQUES, Ivan. **Para amar Graciliano Ramos**: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra. São Paulo: Faro editorial, 2017.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o grande inquisidor. *In: Graciliano Ramos*. Seleção de textos. Obra de Sônia Brayner. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (Coleção Fortuna Crítica). p. 34-45.

MATTALIA, Eliane Jacqueline. Rente ao chão do texto. *In: Teresa*. São Paulo: 2001. n. 2. p. 176-185.

MERCADANTE, Paulo. **Graciliano Ramos**: o manifesto do trágico. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

MEYER, Michel. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

_____. **Questões de retórica**: linguagem, razão e sedução. Trad. António Hall. Lisboa: Edições 70, 1993.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1992.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa 1. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONIZ, António; PAZ, Olegário. **Dicionário breve de termos literários**. Lisboa: Presença, 1997.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. 1. ed. rev. e ampl. São Paulo: Boitempo, 2012.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. Coleção Repertório.

_____. **Discurso e leitura**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Coleção Logos.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RAMOS, Clara. **Cadeia**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1992

_____. **Mestre Graciliano**: confirmação de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Cartas de Amor a Heloísa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

_____. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. Discurso de Graciliano Ramos. *In: Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia, 2010. p. 21-34.

_____. **Infância**. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. **Vidas Secas**. 83. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **Graciliano Ramos: vida e obra**. Maceió: Secretaria de Comunicação Social - SECOM, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Discurso de Augusto Frederico Schmidt. *In: Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia, 2010. p. 12-20.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix, 1979.

TRINGALI, Dante. **A retórica antiga e outras retóricas: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Musa, 2014.

_____. **Introdução à retórica**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VIANA, Vivina de Assis. **Graciliano Ramos**. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro (parte I), Jerusa Pires Ferreira (parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABDALA, Benjamin Júnior. CAMPEDELLI, Youssef Samira. **Tempos da literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 2001.

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Graciliano Ramos: cidadão e artista**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

AMARAL, Emilia. **Para amar Clarice: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra**. São Paulo: Faro Editorial, 2017.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril S. A., 1984.

BARBOSA, Francisco de Assis. Visão de Graciliano Ramos. *In: Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia, 2010. p. 35-56.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Reflexão sobre a arte**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**. Trad. Sérgio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Denice Barbosa Catani, Paula Montero, José Carlos Durand. São Paulo: Edusp, 1982.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Depoimento no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia". **TV Cultura Digital**. Publicado em 22 de setembro de 2011a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>>. Acesso em: 10 de maio de 2018.

_____. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Humanitas, 1997.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011b.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

- CITELLI, Adilson. **O texto argumentativo**. São Paulo: Scipione, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio: literatura e senso comum**. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra S/A., 1997.
- FERNANDES, Claudemir Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos, SP: Claraluz, 2008.
- FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.
- FREIRE, Paulo. **Ação cultural para liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Pérecles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s.d.
- HEIDEGGER, Martin. **Sobre a essência da linguagem: a respeito do tratado de Herder "sobre a origem da linguagem"**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói, RJ: EDUFF, 1997.
- IZQUIERDO, Ivan. **Silêncio, por favor**. 2. ed. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2002.
- KRISTEVA, Júlia. **História da linguagem**. Trad. Margarida Barahona. Lisboa Portugal: Edições 70, 2007.
- _____. **Introdução à Semanálise**. 3. ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- MALARD, Letícia. **Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1976.
- MINAYO, Maria Cecília (Org.) *et al.* **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- MOREIRA, Maria Celina Novaes. **A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos**. São Paulo: Humanitas, 2000.

NINA, Cláudia. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDPUCRS, 2003.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias**: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo: EDUC, 2008.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Língua e conhecimento linguístico**. São Paulo: Cortez, 2002.

RAMOS, Graciliano. Discurso de Graciliano Ramos. *In*: **Relatórios**. Rio de Janeiro: Record; Recife, PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994b.

_____. **Memórias do cárcere**. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. Volumes (1-2).

_____. **Relatórios**. Rio de Janeiro: Record; Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994c.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SIQUEIRA, João Hilton Sayeg de. **O texto**: movimentos de leitura, tática de produção, critérios de avaliação. São Paulo: Silinunte Editora Ltda., 1999.

_____. **Organização textual da narrativa**. São Paulo: Silinunte Editora Ltda., 1992.

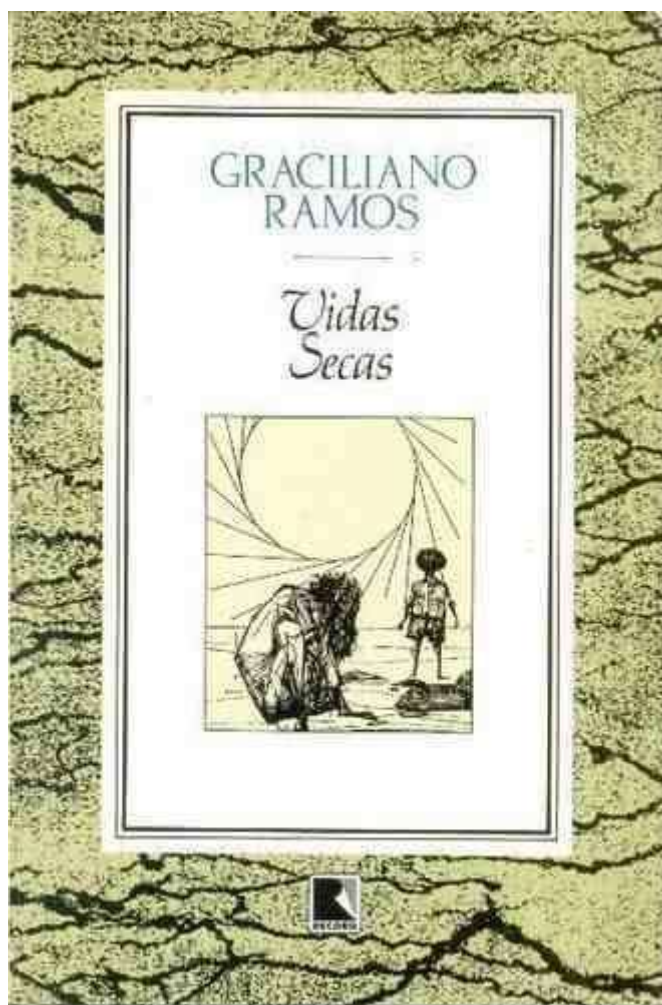
TEREZA. **Revista de literatura brasileira** 2. ed., n. 2 São Paulo: Editora 34, 2001.

WIESENGRUND-ADORNO, Theodor Ludwig. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

ANEXO

Uma singela homenagem a Graciliano Ramos

Capa da obra **Vidas Secas** (2001), utilizada como base dessa pesquisa



<https://www.google.com.br/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj3jLbx6rcAhXSxVkkHUoIC-MQjRx6BAgBEAU&url=https%3A%2F%2Fwww.clasf.com.br%2Flivro-vidas-secas-graciliano-ramos-em-campinas-9305517%2F&psig=AOvVaw391TFzHfYQlm8LzlyMUqry&ust=1532068909683932>

Recorte da Capa da obra *Cartas*

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.



<https://www.google.com.br/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwigiNPqxrcAhWmq1kKHUsHA5MQjRx6BAgBEAU&url=https%3A%2F%2Fwww.grupoescolar.com%2Fpesquisa%2Fgraciliano-ramos.html&psig=AOvVaw1iObDO-0aj8q8mISnfJ7Qo&ust=1532068641452089>

Autorretrato de Graciliano Ramos

Foto da contracapa da obra *Cartas*

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

AUTO-RETRATO AOS 56 ANOS

Nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas
 Casado duas vezes, tem sete filhos
 Altura 1,75.
 Sapato n.º 41.
 Colarinho n.º 39
 Prefere não andar
 Não gosta de vizinhos
 Detesta rádio, telefone e campainhas
 Tem horror às pessoas que falam alto
 Usa óculos. Meio calvo
 Não tem preferência por nenhuma comida
 Não gosta de frutas nem de doces
 Indiferente à música
 Sua leitura predileta: a Bíblia
 Escreveu "Caetés" com 34 anos de idade
 Não dá preferência a nenhum dos seus livros publicados
 Gosta de beber aguardente
 É ateu. Indiferente à Academia
 Odeia a burguesia. Adora crianças
 Romancistas brasileiros que mais lhe agradam:
 Manoel Antônio de Almeida, Machado de Assis,
 Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz
 Gosta de palavras escritos e falados
 Deseja a morte do capitalismo
 Escreveu seus livros pela manhã
 Fuma cigarros "Selma" (três maços por dia)
 É inspetor de ensino, trabalha no "Correio da Manhã"
 Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo
 Só tem cinco ternos de roupa, estragados
 Refaz seus romances várias vezes
 Esteve preso duas vezes
 É-lhe indiferente estar preso ou solto
 Escreve à mão
 Seus maiores amigos: Capitão Lobo*, Cubano**
 José Lins do Rego e José Olympio
 Tem poucas dívidas
 Quando prefeito de uma cidade do interior,
 soltava os presos para construírem estradas
 Espera morrer com 57 anos.



*Cap. Lobo: oficial comandante do quartel em que GR esteve preso, no Recife, 1936;

**Cubano: ladrão que o escritor conheceu na prisão (cf. "Memórias do Cárcere")