

# OS GRÃOS DO SILÊNCIO

Lileana FRANCO DE SÁ

( [lmfransa@uol.com.br](mailto:lmfransa@uol.com.br) )

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

C'est par le vide qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire. C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux.(Paul Claudel)

As palavras de Claudel sugerem a reflexão sobre o silêncio e os objetos, o silêncio e o próprio ato físico de respirar, o silêncio e a inspiração, o silêncio e a compreensão. Para tratar do silêncio, devemos refletir sobre o conceito de voz de Bakhtin e o conceito de silêncio elaborado pela análise de discurso de linha francesa . Inicialmente devemos partir do próprio conceito de voz que encontramos em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997) : ponto de vista acerca do mundo. O texto de Bakhtin possibilita a observação sobre as idéias e palavras que se caracterizam por um conjunto de vozes dissonantes. Em “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso” (1994), Beth Brait comenta sobre dois ensaios de Bakhtin que abordam a questão das vozes. Trata-se de “O plurilingüismo no romance” (Bakhtin, 1993, pp. 107-133) e “A Pessoa que fala no Romance” (*Idem*, pp.134-163). Esses ensaios abordam a busca de relacionar o sentido, a vida e a fala, uma vez que esta última encarna e representa os discursos de outros.

Quanto ao silêncio, sabemos, conforme já demonstrou muito bem Eni Orlandi em *As formas do silêncio* (1992), que ele está relacionado com a dialogia, com o Outro, com as contradições e com as maneiras de significar. A reflexão sobre o silêncio aponta para uma descentração do plano verbal, e por conseguinte, para uma des-centração do sujeito. Nem sempre o silêncio recebeu propostas positivas. Lyotard, em *Le différent* (1983), por exemplo, trabalha com uma perspectiva que associa o silêncio à negativa. É necessário frisar que essa proposta também contribuiu para a reflexão sobre o silêncio.

Prandi (1988), citado por Orlandi, ultrapassa a idéia da negatividade do silêncio e encontra na retórica um meio de refletir sobre o silêncio. A elipse, no discurso, diferentemente da situação frasal, elabora para o silêncio uma situação positiva nas reticências, na descontinuidade temática e na subdeterminação semântica. Orlandi assinala mais uma figura, a preterição,

chamada por ela de o silêncio que é planejado para o futuro discursivo. Em *As formas do silêncio* (1992), Orlandi afirma que o silêncio ao contrário do que podemos pensar, não é ausência mas significação, fundação. A esse silêncio podemos chamar silêncio fundador. Mas há também um outro viés do silêncio, o silenciamento. A política do silêncio sublinha que o dizer do sujeito esconde sempre outros dizeres, outros sentidos. Os recortes dos dizeres e o procedimento de mostrar uma coisa e esconder outras têm uma conotação política.

Para analisar o silêncio podemos trabalhar, ainda segundo Orlandi, com o enunciado que omite ou interrompe o sentido, ao lado do enunciado canônico; as figuras deslocam-se do fazer retórico e os textos são analisados através de paráfrases. Orlandi mostra como é possível compreender o silêncio, citando partes de uma pesquisa (1990) realizada por ela, sobre a presença e a ausência do índio na identidade cultural brasileira, ou seja, como ele é representado pelos cientistas, missionários e políticos da retórica colonial. Além disso, o silêncio apresenta uma outra porta: o da resistência de integração do índio à chamada civilização. J. de Bourbon Busset (1984), citado por Eni Orlandi, fala que “o silêncio é o que está entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres”. Carlos Drummond de Andrade remete-nos à busca do silêncio como compreensão de uma estrutura própria ao funcionamento do discurso. Em *O constante diálogo* ele pondera:

“Escolhe teu diálogo

e

tua melhor palavra

ou

teu melhor silêncio

Mesmo no silêncio e com o silêncio

Dialogamos”.(1983, p.950)

Escolher, pois, o nosso melhor silêncio, como diz o poeta Drummond é estar no diálogo, é produzir sentidos, história, rupturas. Em cada linha do poema, em cada dizer do poeta, o silêncio se aloja, porque o poeta tem a necessidade desse silêncio para fundamentar seus sentidos. É como se o dizer e o silêncio fossem andando juntos, um dando passagem ao outro, delineando a

linguagem: passagem ininterrupta das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras. O poeta vai se deslocando e com ele a língua, sem conseguir extenuar a utilização das palavras. Tantas palavras e tantos silêncios. Assim como Carlos, José Joaquim está inserido nessa poética do silêncio, como perceberemos adiante. O autor nasceu José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo, pseudônimo que ele próprio se deu, na Vila do Triunfo, na então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, no dia 19 de abril de 1829. Tanto sua biografia como sua obra chegaram fragmentadas até nossos dias. Dramaturgo pouco conhecido do grande público, viveu e produziu no século XIX, abordando temas ousados em relação aos que eram correntes no seu tempo, tais como o incesto, o homossexualismo, o adultério, em peças cuja estrutura fugia totalmente ao padrão literário vigente, o teatro de costumes.

Em seu poema *Objetos de conversação*, ele elege o silêncio como a figura que se move pelo avesso da linguagem, invisível, escorregadio, nos entremeios da conversação:

“ Fala-se com as flores,

Fala-se com os frutos,

Fala-se com as cores,

Fala-se com os brutos!

Fala-se com a tinta,

Fala-se com o papel,

Fala-se com a pinta,

Fala-se com o pincel!

Fala-se com as vozes,

Fala-se com os gestos,

Fala-se com as nozes,

Fala-se com os restos!

Com tudo se fala,

Ou se badala;

De tudo se diz,

Ou se maldiz !” (ESPÍRITO SANTO, org. , 2000, pp.243, 244)

Aqui, o silêncio ecoa e escorre, pelas bordas e no meio das palavras. Com isso, temos uma descentralização do verbal, desenhando o silêncio que não está explícito em palavra como em Drummond, mas vem embutido nas próprias palavras, nas flores, nos gestos, nas nozes, nos restos. Dá para sentir os movimentos reversíveis que vão da palavra aos frutos, das cores aos brutos, da tinta ao papel, da pinta ao pincel, das vozes ao silêncio e deste à palavra. Lembramos Artaud que nos convoca para refletir sobre aquilo que podemos tirar das palavras, sua expressão dinâmica e espacial, opondo-se à palavra dialogada:

“As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras. Mas o espaço atoador de imagens, repleto de sons, também fala, se soubermos de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas de silêncio e imobilidade”.  
(ARTAUD, 1993, pp. 83,84)

Tirar o silêncio da sua imobilidade é fundamental, bem como arrumar os excessos da linguagem e preparar nossa relação fundamental com o silêncio. Qorpo-Santo criou em sua poesia, e principalmente em seu teatro, imagens repletas de objetos, sons, cores, luzes e sensações. E mesmo quando o autor diz que “com tudo se fala”, ele nunca fala aquilo que diz, jogo de máscaras que revela para esconder e esconde para revelar. Podemos constatar em *Objetos de conversação* que o olho, a boca e os ouvidos, e não as palavras, organizam as formas do percurso do poema e revelam o jogo do sujeito (indeterminado) desbancando a primazia da linguagem verbal.

Passando da poesia qorpo-santense às peças de teatro, o silêncio continua seu percurso na obra de Qorpo-Santo. Sábato Magaldi, em *Iniciação ao teatro*, assim se manifesta sobre o triângulo teatro → palavra → silêncio:

“Embora alguns teóricos desejem menosprezar a importância da palavra na realização do fenômeno teatral autêntico, sua presença não se separa do conceito do gênero declamado. Para o ator, entretanto, a palavra é um veículo que lhe permite atingir o público, mas não se reduz a ela a interpretação. Sabe-se que o silêncio, às vezes, é muito mais eloqüente do que frases inteiras. A mímica ou um gesto substitui com vantagem determinada palavra, de acordo com a situação”.(MAGALDI, 1991, p.9)

Vários pesquisadores e inúmeros escritores já demonstraram que o silêncio não significa somente emudecer. Magaldi vê a questão do silêncio, mas a reduz apenas na dinâmica e interação ator e público. O silêncio que interessa para o nosso trabalho é aquele que visa ao sentido, à história que existe nas palavras, mas que não aparece de uma forma consciente no sujeito já pressionado pela rapidez do mundo moderno. No teatro, há uma reflexão de Arnaud Rykner (1996, pp.36,37) sobre o papel do silêncio, das relações ambíguas entre escritura e silêncio, da natureza do silêncio explorada, por exemplo, na época clássica de maneira negativa, e até a personagem escondida, que é uma maneira de manifestar o silêncio.

No teatro francês, o enredo na obra de Corneille permite um jogo de recuperação do silêncio. Em *Cinna*, o silêncio do interlocutor é signo de inconsistência da personagem, não-lugar dramático, falta de ser teatral. Rykner, citando Corneille, mostra nessa peça a autoridade imposta pelo tirano, fazendo calar aquele que quer conspirar. A pesquisa de Rykner sublinha o objetivo primordial das tiradas na peça, qual seja, assegurar o poder daquele que fala. Cinna cumpre o seu papel de ouvinte mudo, entregue às armadilhas do silêncio que o destrói. A personagem do tirano explicita a vitória de um discurso que imobiliza os participantes do diálogo em uma função precisa, por exemplo, locutor/locutário. Nesse caso, o silêncio não tem aquela conotação positiva explorada por Eni Orlandi. Corneille e seus contemporâneos consideraram o silêncio como o negativo do verbo onipotente. Ele só faz confirmar o que se diz no diálogo, regulado por esta troca que o esvazia de toda dimensão dialética. Trata-se de um silêncio transformado em débil, fraco, doente.

O autor de *L'envers du théâtre* aborda no terceiro capítulo de sua obra, “Un certain silence”, um dos nomes representativos da dramaturgia clássica francesa, Racine (1639-1699), a fim de demonstrar que, através de uma nova definição do herói trágico, o dramaturgo integra pela primeira vez o silêncio na dinâmica teatral. Chamado de *afasia trágica*, ele se alastra pelo discurso tradicional, retirando daí a onipotência da palavra. É a partir de *Andrômaca*, que as personagens vão sinalizar para a idéia contrária da estética clássica: falar

é perder seu tempo e seu poder. As tragédias racinianas trabalham com uma espécie de ritual que transita em torno do silêncio que precisa ser rompido.

A palavra da personagem acelera o drama e encontra um desenvolvimento trágico, sangrento. Os silêncios são de naturezas diferentes, exteriores para certas personagens, e interiores para outras, mas eles realizam um trabalho de destruição da palavra. Rykner demonstra que *Bajazet*, de Racine, mostra a capacidade de resistência do silêncio. As personagens Bajazet e Atalide conservam-se caladas praticamente até o final da fábula. Quando permitem que a heroína fale, trata-se apenas de deixá-la iludir-se. A ilusão e o desmaio das personagens são também marcas de silêncio.

Em Marivaux, o teatro clássico é uma espécie de remédio para curar a prevenção contra a palavra. A estética clássica é discretamente modificada para derrubar o silêncio. Ao mesmo tempo, o comediógrafo francês exibe os limites reais da palavra. No discurso amoroso, ela perde a razão de ser no momento em que é pronunciada. O teatro de Marivaux mostra-nos, por exemplo, que a questão não é tanto amar ou não amar, como no teatro clássico, e sim dizer ou recusar dizer o seu amor.

Finalmente, devemos perceber, ainda seguindo Rykner, que a palavra e o silêncio elaboram um caminho de sucesso e insucesso; se ela torna-se eficaz, vem o silêncio. Este sempre descobre uma função dinâmica que fragiliza o sistema de representação convencional e deixa entrever a existência de outros sistemas possíveis. O autor afirma que no teatro de Marivaux e Racine a linguagem atravessa o silêncio e ganha uma tensão particular: ao transitar por um caminho ameaçado pelo vazio de origem, ela abandona suas mediocridades e surge mais pura e mais autêntica. É nesse sentido que as personagens de Marivaux podem dizer que experimentam a verdadeira sensação daquilo que chamamos *falar*.

Dentro desse trabalho com os sentidos do silêncio, a escritura de Émile Zola é objeto de reflexão em *Vers un autre théâtre*. Ele continuou a revolução de Diderot que elaborara a estética do grito. Zola, autor de *Roman experimental*, pensou a palavra e seu apagamento diante da expressão do sentimento. Aliás, ele afirmou que um grito em Balzac era suficiente para o conhecimento da personagem inteira, pois que esse grito é teatro. As peças de Zola relativizam o verbo, elaboram pausas e decretam a morte da dramaturgia calcada na superioridade do verbo. A personagem zoliana Madame Raquin mostra o olhar que o teatro contemporâneo a Zola e também o de seus sucessores lançaram em direção ao silêncio. Madame Raquin, em *Thérèse Raquin*, cai muda e rígida no fim do terceiro ato, reduzida a objeto. Excluída do diálogo, ela leva os protagonistas ao suicídio através do olhar e opta por uma ação não dialógica: a ação concentra-se em torno de quem se cala e

simbolicamente anuncia a morte do drama. A forma dialógica é esvaziada, o indivíduo acostumado a falar é reduzido ao silêncio e daí retira novos sentidos, livre das ilusões da palavra.

Zola abriu as portas do silêncio para Maeterlinck. No teatro deste último, a realidade exterior é ligada diretamente à personagem. Os silêncios margeiam e dirigem a palavra contida das personagens. Eles vêm do exterior, da natureza, dos animais, alastram-se e contaminam, tomam conta do diálogo. Forma-se uma parede de silêncio, construída por um diálogo de palavra esporádica que o eleva à condição de extraordinário, extra e ordinário, extra e dialógico e escapa totalmente ao controle das personagens. O que era para ser estratégia transforma-se em imposição e sangue vital para elas. Maeterlinck elabora um teatro fundado no discurso da paralisia que tem como fonte a reflexão metafísica sobre o lugar do homem no universo, a não aceitação do homem como ser autônomo em relação a suas ações e que vem ao encontro, de certa maneira, das aspirações de nomes que trabalharam com o discurso, como Michel Pêcheux (1988), que acreditou ser impossível pensar o sujeito como fonte do sentido.

O sentido, como sabemos, está ligado a duas formas de esquecimento no discurso. O que nos interessa aqui é o chamado esquecimento número um, ou esquecimento ideológico. Através desse esquecimento, temos a ilusão de ser a origem do que dizemos e, em verdade, retomamos sentidos que já existiam mesmo antes de nascermos. O esquecimento ideológico traduz o sonho adâmico de ser o primeiro homem pronunciando as primeiras palavras, que significariam exatamente o nosso querer. Pensando de outra maneira, devemos compreender a realização dos sentidos em nós, levando em consideração a nossa inscrição na língua e na história. Em resumo: nós entramos num processo discursivo que já vem sendo elaborado desde nosso nascimento. O esquecimento é estruturante, é necessidade a fim de que a linguagem exercite-se nos sujeitos e na realização dos sentidos.

O termo *paralisia* foi empregado por Flávio Aguiar no intuito de nomear o teatro de Qorpo-Santo:

“O teatro de Qorpo-Santo chega, ao fim e ao cabo, no impasse de sua própria existência: é, na verdade, por trás das correrias de seus personagens e dos monólogos discursivos, um **teatro da paralisia**. Os textos sugerem uma multiplicidade de opções: **a “noite estrelada” o da interioridade humana**; o teatro de tese, a reprodução de costumes, a farsa e o baixo cômico; o trágico; o grotesco. Mas simultaneamente nunca optam radicalmente por qualquer dessas tendências”. (1975, p.182)

A paralisia de Aguiar não é a mesma de Maeterlinck, ou melhor dizendo, Qorpo-Santo e Maeterlinck utilizam paralisias de maneiras diferentes.

Entretanto, Aguiar partilha a idéia de que o teatro deveria assumir um lado, vencer de vez uma proposição, decidir por uma tendência. Do nosso ponto de vista, felizmente isso não aconteceu. O teatro perderia toda a sua razão de ser e Qorpo-Santo não seria “um homem precário”, inovador de uma realidade teatral, gracioso e atrevido como sua personagem Mateus, de *Mateus e Mateusa*. Colocando sempre a palavra numa espécie de laboratório, mas sem a pretensão de atingir o total das conclusões cerceadoras, joga principalmente com o prazer e ao mesmo tempo com a inquietação do ofício de escrever. É isso que demonstra a personagem Marido de *A separação de dois esposos*: “Marido: \_ Quero e não posso, desejo e não faço; busco e não pego. Tenho nesta cabeça, às vezes, uma legião de demônios, como em outras, neste coração, um milhão de Deuses”.(1980, p.238)

Esse trabalho circense, artesanal e verborrágico, de dupla ou de muitas faces com as quais Qorpo-Santo trabalha a palavra é que vem ao encontro do projeto que acreditamos existir em seus textos, qual seja o de entrar no jogo da palavra sabendo de antemão que ela irá sempre se dissolver em múltiplas contradições, ações, arranjos, dobras, pressupostos, dizeres e ditos. A linguagem qorpo-santense apresenta-se sempre fragmentada, deslocando-se como um pássaro livre e desaguando em novíssimas combinações. Qorpo-Santo é o investigador e filósofo da palavra, sem pretender, todavia, decifrá-la.

O teatro de Maeterlinck trabalha a inter- relação entre silêncio e palavra. Não há mais dependência do silêncio em relação à palavra. Pelo contrário, é ele quem a justifica. Nesse exercício teatral, sublinha-se o olhar crítico ou distanciamento, ponto crucial para o funcionamento do silêncio, sem o que ele retornaria ao fosso alienado do drama burguês, nas palavras e nas linhas de *Vers un autre théâtre*, de Arnaud Rykner.

Para finalizar as reflexões sobre Maeterlinck, temos ainda a salientar o que Rykner expõe nas linhas de seu último capítulo, em relação à contestação da primazia do diálogo em cena. Essa prática teve continuadores: Giraudoux, Sartre, Vildrac, Beckett, Duras. O início, a semente do projeto passou por um longo caminho, percorreu os pensamentos de Racine, Marivaux, Diderot e Zola. A dramaturgia moderna compreendeu que o silêncio faz sentido. A obra do autor gaúcho, escrita em 1866, indica-nos que ela esteve até certo tempo envolvida de uma política do silêncio.

Ela está inscrita dentro do silêncio local, analisado por Orlandi, e que se caracteriza por proibições, censura por parte dos regimes políticos, dos grupos sociais, intelectuais e outros. Ao lermos alguns relatos por parte de estudiosos do teatro e de Qorpo-Santo, em particular, como Guilhermino César, Denise Espírito Santo e outros, compreendemos que em torno de seu nome o que tem aparecido são, primordialmente, marcas de silenciamento. De um lado,

está o processo de interdição movido pela mulher, e de outro a perseguição que sofreu por suas idéias publicadas em jornais locais. Após sua morte, aos cinquenta anos, houve um silenciamento pairando sobre sua obra. Ninguém ouviu falar nada dele até que foi redescoberto em uma biblioteca em uma casa de família.

Nas linhas que seguem, apresentamos a peça *Um credor da Fazenda nacional*, salientando a passagem do silêncio na obra de Qorpo-Santo.. Essa peça trabalha o espaço da repartição pública e seu protagonista, submisso ao modelo burocrático, até o momento em que os superiores não pagam o que haviam anteriormente estipulado. Motivada por essa dívida e não compreendendo por que não lhe pagam o dinheiro devido, a personagem entra num espaço kafkiano, sofre uma transformação pessoal e luta pelos seus direitos. O grito do cidadão ou credor é o lugar da descoberta, porque insubmisso aos mecanismos da mutilação da consciência do homem. Essa peça corresponde-se com duas outras peças: *Dois irmãos* e *O marido extremoso ou o pai cuidadoso*. Em *Um credor...*, temos as personagens: credor, porteiro, um major, um contínuo, empregados da repartição, outro credor, Leopoldino, contador, chefe de secção, sr Barbosa.

Na primeira página dessa brevíssima comédia, já encontramos as marcas do silêncio no exercício do poder: “Um Credor ( entrando em uma repartição pública; para o Porteiro) — Está o Sr. Inspetor?

Porteiro — Está; mas não se lhe pode agora falar”.( p.139 )

O abuso dos funcionários da repartição pública faz parte da reflexão dos próprios empregados, como se constata no desenrolar do primeiro ato. Tanto eles quanto o Credor debatem-se num mundo incompreensivelmente absurdo. Pensamos que são formas de distorção da condição do cidadão. Essa repartição demonstra não ter nenhum senso de respeito para com o cidadão, pois cotidianamente ele dirige-se a esse Porteiro, que tem consciência e comenta as dificuldades e injustiças cometidas contra o Credor. Este não consegue jamais ter acesso à sala do Chefe de seção. Lá, há sempre um major ou um contador. Podemos catalogar conjuntamente à política do silêncio, na recusa do chefe em dirigir a palavra ao credor, o silêncio que vem nas dobras das palavras, no laconismo das palavras, nas negativas: “ — Pois diga-lhe que lhe quero falar!

— Não posso ir lá agora.(ibidem)” (p.139)

Há uma barreira que os subordinados não podem transpor, mas que em contrapartida acaba escorrendo pelas palavras, (re)voltando-se contra o próprio laconismo. A partir daí, o Porteiro e também o Contínuo irão analisar a situação caótica e sempre pontuada de silêncios do Credor. A escritura do

dramaturgo gaúcho trabalha com o intervalo, patenteado pelo silêncio. As incontáveis aspas, colchetes, interrogações, interjeições e reticências formam grandes mosaicos labirínticos da palavra e do silêncio e contextualizam a perplexidade humana: “Porteiro — Que diabo de homem este! Tem vindo mais de um cento de vezes à repartição... se há de...”

Contínuo — Faz ele muito bem [ em ] vir cá! Deve-se-lhe, por que não se lhe há de pagar?” ( p. 140 )

Trabalhando esse silêncio que não é transparente, devemos desvelar os sentidos que ficam encolhidos, esquecidos e desviados. A situação de uma repartição pública da época do Império é colocada para o leitor ou espectador repleta desses sinais, ladeando as palavras, fazendo parte dessa história contada pelas personagens. Assim, silêncio e palavra andam juntos, buscando compreender essa parte social e que martela tanto a cabeça das personagens como a do leitor. Qorpo-Santo desloca a classe de palavras, colocando os adjetivos, substantivos comuns, ou seu próprio pseudônimo como nomes próprios de suas personagens:

“Porteiro: — Ah! tu não ouves!? És surdo! Não vês. Tens olhos e não enxergas! Ouvidos, e não ouves! Só falas! Tu verás a revolução que em breve se há de operar! Olha; eu estou vendo o dia em que entra por aqui uma força armada; vai aos cofres, e rouba quanto neles se acha. Acende um facho, e lança fogo em tudo quanto é papéis”. (p.141 )

As falas da personagem Porteiro emolduram e ilustram a concepção de silêncio e sentido. Este, explode, lançando mão do jogo do silêncio e da palavra ou ação reprimida. O non sense como motor do significar, livre de qualquer passividade, negatividade, acolhe o silêncio e ao mesmo tempo relaciona-o com a história e a ideologia. Conta o cotidiano de exclusão desse homem e aponta para a ideologia do funcionário público que dificulta, prende papéis, exercita e negocia autoridade.

Silêncio e palavra são pontos e contrapontos da ação e do desenvolvimento da peça. Além do fato em si do funcionário público, há essa chamada forte para a reflexão sobre a palavra e seus entornos, a palavra e seu duplo. Personagens, palavras e silêncios migram para outras peças, ou seja, as situações de *Um credor* renascem em *O marido extremoso ou o pai cuidadoso*: “Chefe— eu entendo que era um mal para o serviço público; pois podia trazer outros ainda maiores, como o desprestígio à Autoridade; e é por isso que venho fazer essa reclamação. Mas estou satisfeito; e pode o soldado continuar como praça do seu Corpo”.( p. 265 )E também em outra comédia, *Dous Irmãos*:

“Fred— Bem; V.Sa . é formado em direito pátrio e estrangeiro, canônico e não sei que mais. Diga-me: Um amigo meu alugou para a ocupação de objetos pertencentes à Fazenda nacional uma de suas propriedades; houve preço marcado; houveram<sup>III</sup> ordens para pagar-se; vieram documentos que o comprovaram; entretanto, aparecem todos os dias novos embaraços e há quase um ano ele não pode haver tais quantias. Ora novas e contrárias informações; depois, questões de preço; mais tarde questões de atestados; amanhã, — de direito de propriedade; em outro dia — de desconto de dívidas, como se a Tesouraria fosse juiz competente para conhecer estas questões comerciais; ou caixeiro deste ou daquele intitulado credor, — para fazer descontos, aceita embargos ou cousa semelhante; quer seja, quer não verdade o que alega, visto ser ouvida a parte contrária, ou de quem se diz credor, é macarangana que ninguém se entende! Hoje temos um despacho, amanhã não passou de ilusão! Depois...”(p. 376)

O empreendimento da dramaturgia qorpo-santense transita nesse silêncio, escorre pelos textos, não se contém, qual rio caudaloso, tropeça no verbo que contraria as regras do cânone gramatical e desliza na palavra que porventura não existe (macarangana) no dicionário, mas nasce a partir do momento em que o autor a coloca na peça, contextualizando-a com uma situação kafkiana da repartição pública do Império do Brasil. Aqui não podemos deixar de lembrar Barthes e sua *Aula* ( 1980 ) do Colégio de França, mostrando aquilo que ele chamou de “a terceira força da literatura” e que está ligada à semiologia, ao sentido de força, porque, joga com os signos em vez de exterminá-los. Essa imagem barthesiana, apesar de robótica, é poética porque fala dos sentidos que no final das contas acabam por aceitar e tirar a ferrugem da maquinaria da linguagem.

## BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Flavio. *Os homens precários- inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião. Livros de poesia*. Volume II. Rio de Janeiro, José Olympio/ Pró-Memória, 1983

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz ( orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 1994

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1992.

QORPO- SANTO. *Poemas*. Espírito Santo, Denise. ( org. ). Rio de Janeiro, Contracapa, 2000.

\_\_\_\_\_ *Teatro completo*. São Paulo, Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_ *Miscelânea curiosa*. Espírito Santo, Denise. ( org. ) Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2003.

RYKNER, Arnaud. *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris, José Corti, 1996.

---

[\[1\]](#) Assim no texto