

# SIGNOS DE MOVIMENTO

**Maria Thereza Martinho Zambonim\***

*Resumo:* Tomando como base a análise de um romance português contemporâneo (*O silêncio*, de Teolinda Gersão), este estudo pretende demonstrar que sinais de pontuação podem ser considerados, para além de sua função sintática, como signos de dicção ou de elocução, estando a serviço de um movimento que se estabelece no interior da linguagem.

*Palavras-chave:* sinais de pontuação; signos de dicção; movimento da linguagem.

■ **O** romance *O silêncio*,<sup>1</sup> da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão, coloca o leitor diante de um uso incomum dos sinais de pontuação. Partindo do pressuposto de que numa obra literária as escolhas do autor são sempre motivadas, a fim de contribuírem para a construção do sentido geral da obra, a análise aqui proposta tem por objetivo vincular as ocorrências desse uso particular dos sinais de pontuação à interpretação que dei ao romance e ao projeto estético da autora percebido na narrativa.

O tratamento original dado aos sinais de pontuação nessa e em outras obras da escritora exige que eles sejam considerados para além de sua função sintática. A organização do romance chama a atenção do leitor para esse trabalho de estilo que, evidentemente associados a outros – de que não se pode

\* Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Educação da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP.

1 Obra publicada em 1981, já em sua quarta edição e traduzida para a língua alemã, recebeu o Prêmio de Ficção do Pen Club. São outras obras da autora: *Paisagem com mulher e mar ao*

*fundo* (1982), *Os guarda-chuvas cintilantes: diário* (1984), *O cavalo de sol* (1989, romance também premiado pelo Pen Club), *A casa da cabeça de cavalo* (1995, romance que mereceu o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE)), *A árvore das palavras* (1997), *O teclado* (1999), *O anjo* (2000).

dar conta neste espaço<sup>2</sup> –, ilumina um procedimento que vale a pena ser destacado.

Um estudo de Theodor W. Adorno (1962)<sup>3</sup> sobre sinais de pontuação permite-nos afirmar que, nesse texto da escritora portuguesa, esses sinais “não estão ao atento serviço do tráfico da linguagem com o leitor, mas servem hieroglificamente a um tráfico que se estabelece no interior da linguagem, em suas próprias vias”. Nesse sentido, como propõe o estudioso, os sinais de pontuação não são signos de comunicação, mas de dicção ou de elocução (cf. *ibidem*, p.115 ss.).

Para que essas afirmações possam ser evidenciadas, são necessárias algumas considerações iniciais. Sabemos que um traço lingüístico só é reconhecido como traço de estilo quando seu valor expressivo é notado, e este depende do contexto em que está incluído. Ainda que a natureza deste trabalho não comporte a argumentação minuciosa a favor do sentido que atribuímos à narrativa em questão, temos de comentar a interpretação feita e tomá-la como pressuposto do presente estudo. Com esse objetivo, passamos a referir o enredo da obra e algumas questões acerca do *modo de formar*<sup>4</sup> o romance que serão úteis para esclarecer o que se pretende.

*O silêncio* é a história de Afonso e Lídia, do médico maduro e bem-sucedido, que desfaz seu casamento para viver com a jovem pintora, indefinida quanto à sua maneira de posicionar-se no mundo, que pensa ter encontrado nessa relação amorosa uma forma segura de ser. No convívio dos dois, o leitor ouve diálogos expressos em duas linguagens diferentes, representativas de duas maneiras distintas de ver o mundo: a linguagem do médico, clara, direta, “rectificada”, precisa, “sem os jogos de palavras inúteis em que todas as coisas se confundem” (Gersão, 1984, p.42), e a linguagem da pintora, que se adapta ao movimento dos sonhos, da imaginação, a linguagem analógica, que “só conseguia traduzir o que pensava através de semelhanças longínquas, como se o verdadeiro sentido lhe escapasse” (p.53). Depois de poucos meses de vida em comum, sentindo intensamente o peso do “tempo silencioso que o relógio não marcava, mas ia fugindo pela janela aberta” (p.23), tempo das tarefas rotineiras, dos gestos gratuitos, em que as coisas lhe parecem alienadas de seu sentido, Lídia se percebe repetindo a história da mãe e de outras mulheres como Alcina, ex-mulher de Afonso. Reproduzindo os gestos há mil anos efetuados da mesma forma, vê-se negando a sua identidade, desumanizando-se, e decide resistir à *domesticação*. Diante do silêncio que cada vez mais se instala entre eles – presente até quando conversam, mas de maneira que o diálogo não atinge nada de essencial –, ela foge pela força da imaginação (inventando outros mundos com outras maneiras de organizar as relações humanas) ou da memória (lembrando-se da história da mãe, que não quer repetir). Com o acirramento da crise, Lídia abandona Afonso, por acreditar que

2 O que se expõe neste ensaio é resumo de um item do capítulo “Uma retórica do silêncio”, em *O silêncio em Teolinda Gersão*, tese de doutoramento defendida na USP em 1997. No texto integral, esse aspecto é analisado ao lado de outros componentes estilísticos que permitem tecer comentários mais detalhados sobre o modo como a autora concebe tanto o universo narrativo em questão quanto seu trabalho de escritora.

3 O crítico alemão afirma que os sinais de pontuação têm, cada um deles, sua própria expressão, a qual é, sem dúvida, inseparável da função sintática, mas nela não se esgota. (Nesta e em outras passagens, a tradução é nossa.)

4 Expressão que se toma emprestada a Maurice Merleau-Ponty, 1960.

“não há alternativa senão ir vivendo e experimentando a vida, não há outro valor por que lutar senão pela liberdade de inventar a esperança, aceitando a possibilidade do desastre” (p.119), julgando que a ele, incapaz de vislumbrar outras vidas possíveis, só restava voltar para o universo estratificado em que vivia com sua ex-esposa.

Assim, lemos no romance a vida da mulher que, imersa na problemática do mundo contemporâneo, quer experimentar seus limites, porque não aceita os contornos impostos à sua existência por uma maneira de ver o mundo que o dicotomiza em universo masculino e feminino, reservando o centro ao homem e a seus valores, a partir dos quais são marcados todos os outros espaços e estabelecidas todas as outras relações. O que lemos em *O silêncio* é, em suma, a história de uma resistência a valores determinados por um ponto de vista que se sobrepõe aos outros, na medida em que se assume como o centro e relega os demais à periferia.

A observação do modo como essa história nos é contada permite que se observem aproximações entre a consciência que estruturou o romance e o modo de ser da protagonista. Interessa-nos, aqui, relevar o prazer do movimento que se observa em ambas. Ainda que só citados, alguns aspectos da estrutura do romance podem comprovar o gosto do autor-implícito<sup>5</sup> pela movimentação. A narrativa, estruturada com relativa independência dos blocos que a constituem, permite que eles sejam, por vezes, conectados de mais de uma forma, na dependência da adoção de um ponto de vista, ou outros, implicando deslocamentos vários da parte do leitor. Não raramente, a sugestão de um nexos falso se estabelece e o leitor é obrigado, a certa altura, a movimentar-se em direção a outro ponto de referência, *re-ordenando* o já lido. Vê-se, ainda, que certas cenas, falas, gestos podem ser atribuídos a duas personagens (por vezes, a mais de duas), realizando uma série de imbricamentos que fazem o leitor ir de um ponto a outro constantemente. Em certas ocasiões sobrepõem-se as vozes do narrador e de uma, ou mais de uma, personagem. O que se percebe, então, com relação ao autor-implícito, é que, tendo escolhido uma forma de representação – limite que, obviamente, exclui outras possibilidades –, ele buscou, por vários procedimentos, imprimir movimento à sua narrativa.

Essa constatação advinda da análise da estrutura do romance é ratificada em trechos metalingüísticos. Ainda que a fala seja a da protagonista, a homologia entre suas idéias e o modo de formar o texto permite que consideremos, aqui, uma superposição de vozes: fala o autor-implícito pela voz da personagem. Diz Lídia:

*a literatura também se converteu em silêncio, tornou-se apenas imanente, as palavras ficaram cercadas, bloqueadas, e encontra-se sempre um meio de demonstrar às pessoas que elas significam tudo, e que, portanto, não significam nada, a palavra escrita é uma palavra morta e por isso eu quero a palavra dita, rente ao corpo, inseparada do corpo, língua, boca, braço, mão, gesto, movimento do eu e do outro, do eu para os outros e de novo destes para mim, a palavra que está no princípio do eu e do mundo e da vida e que é talvez, talvez, o amor ... a palavra na*

5 Essa categoria, proposta pelo crítico Wayne C. Booth em *A retórica da ficção*, diz respeito à imagem do autor criada pela escrita, e parece-nos bastante útil, na medida em que nos

possibilita referências a valores do escritor que nos são dados a conhecer no universo da obra, considerando-se a economia do romance na sua totalidade.

*parede, a única palavra escrita ainda viva, ainda próxima da mão que a escreveu, ainda grito, aviso, ameaça, pintar é escrever nas paredes...* (Gersão, 1984, p.118-9)

Pintar é, para a protagonista – e para o autor-implícito –,

*transcrever o ritmo, a inquietação e o repouso, a tensão e o alívio, obedecer, obedecer apenas, o azul mais forte do que a morte e o ocre profundo da alegria, um jogo de repetição e recomeço, variações insensíveis, música, nos intervalos da cor a luz subindo, a solidão funda das coisas reveladas, próximas, tangíveis, bastava estender a mão e o mundo ficava ao seu alcance, apenas não parar, continuar estendendo a mão, seguindo o impulso, aguentar a dor e a alegria, até o último limite do cansaço.* (ibidem, p.44-50)

Como se nota, o desabafo da personagem, que bem pode ser lido como o do autor-implícito, revela a rejeição da literatura que se fecha em seu próprio universo, recusando o diálogo com a realidade, com a vida e com as pessoas. Como universo autotético, a literatura se recusa a ir além dos seus limites, negando-se a possibilidade de refletir e refratar o real. Daí ser palavra muda, silêncio.

É palavra morta, também, pelo peso de toda a história que nela se acumula, tornando-a cada vez mais distante da “palavra que está no princípio do eu e do mundo e da vida e que é talvez, talvez, o amor”.

É a busca dessa palavra primeira que impulsiona o autor-implícito em sua caminhada, sempre envolta na neblina da incerteza, que a repetição do advérbio *talvez* tenta representar, recorrência exigida ela mesma pelo enfraquecimento do signo.

O recurso fundamental utilizado pelo autor-implícito, no desejo de preservar a linguagem o mais próximo possível do corpo de onde emana, é o uso dos sinais de pontuação como sinais de elocução, no sentido de serem explorados para exprimir as mais sutis variações da subjetividade, que ele quer ver respeitada.

O índice primeiro do uso especial desses sinais, que alerta o leitor para o fato de estar diante da exploração inabitual das potencialidades expressivas desses elementos, é a inexistência de ponto final quando, pelas normas gramaticais, ele estaria previsto. A sua elisão, quando se pressupõe que ele ali esteja – ausência que se faz, assim, presença –, substituído muitas vezes, principalmente em finais de parágrafos, pela vírgula, obriga à percepção de um movimento no interior da linguagem cuidadosamente trabalhada pelo autor-implícito.

O que se deseja pontuar, aqui, são exatamente algumas possibilidades expressivas da vírgula, dos parênteses e do travessão, tal como foram atualizadas no romance em estudo. É importante, neste momento, reforçar a idéia de que o sinal por si próprio não garante tal ou qual fim expressivo; a consecução das intenções depende da linguagem na sua totalidade, e nas suas relações com o universo de que trata.

Começemos nossas considerações pela vírgula.

No trecho que segue, um par de vírgulas vai permitir que se perceba o movimento interno das idéias por intercalar um pensamento que abarca um plano diferente dos demais, numa espécie de sobrevôo da consciência pelo que ocorre em dado momento.

Na passagem – que focaliza Lavínia, mãe de Lídia, preparando-se para a partida ao encontro de Horácio, amigo da família, com quem vive uma fugaz aventura extraconjugal –, a voz da personagem, em monólogo interior, convive com a do narrador. Importa observar o que ocorre no plano do monólogo, em que a frase *no fim esquecerei o essencial* corresponde ao pensamento mais abrangente.<sup>6</sup>

*não sairei nunca, oh Deus, onde estão as agulhas, perderei o comboio e atirar-me-ei da janela se perder o comboio, a mala fechada à pressa, as últimas coisas atiradas, ao acaso, para dentro, volta ainda atrás para tirar algum dinheiro da gaveta, o que foi que esqueci, no fim esquecerei o essencial, mas não tinha tempo de lembrar-se, na pressa de deixar tudo para trás e partir correndo,* (Gersão, 1984, p.98-9)

A vírgula pode indicar, ainda, a interrupção de um discurso pela interferência abrupta de uma outra fala. O primeiro pode estar efetivamente sendo proferido ou corresponder ao que se “diz” em pensamento.

Os fragmentos a seguir ilustram, respectivamente, as duas diferentes situações.

I

*mas não vê que a experiência individual e isolada de uma mãe, que por acaso foi a sua, não tem qualquer significado exemplar, moral ou social,*

*mas não vê que você não aceita o suicídio porque persiste em afirmar que nenhum gesto de revolta se admite,* (ibidem, p.107)

II

*A ausência de sonho como alicerce de uma sociedade inteira, disse ela, uma sociedade sem desejos, sem paixão, e por isso ordenada, programada, bem adaptada ao seu próprio trilho ... se de repente alguém dissesse: quem odiar a sua vida ao meio-dia abra a janela e salte, toda a gente saltaria ao bater do meio-dia e a rua ficaria de repente cheia de pessoas inadvertidamente mortas, mas por outro lado só quando se compreende que a alternativa é mudar a vida ou saltar da janela se adquire a exacta perspectiva das coisas,*

*em que está a pensar?, perguntou-lhe. Em nada disse.* (ibidem, p.101-2)

A intercalação de falas, em ritmo acelerado, também pode ser indicada por vírgulas. No caso que serve de exemplo, são as falas nervosas de uma conversa entre Lídia e Afonso, diálogo que expressa a incompatibilidade entre as respectivas visões do mundo.

*ela imaginava que o mar vinha vindo pelo crepúsculo adiante e que a espuma batia nas janelas, sobre as quais tu corrias um cortinado verde-escuro, com anêmonas brancas,*

*mas não eram anêmonas, eram flores não especificadas, e não eram brancas, mas rosa-pálido, e ela corrigiu, porque ele a obrigava: flores brancas, não especificadas, que aliás não eram brancas, mas rosa-pálido, e do jardim subia o cheiro da lúcia-lima,*

*mas nunca houve lúcia-lima, disse ele, você é tão inexacta, o cheiro do rosmaninho, do tojo, do alecrim bravo,*

<sup>6</sup> Nas ocorrências que queremos ressaltar, os sinais de pontuação estarão em destaque.

*mas não havia rosmaninho, nem tojo, nem alecrim bravo, porque é que você refere sempre justamente o que lá não estava,  
então ela retirou o rosmaninho, o tojo, o alecrim bravo e a lúcia-lima, retirou o jardim, a casa, o mar e a praia, e reconheceu que eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiam falar nunca.* (ibidem, p.111)

Note-se que, em vez de referir a maneira tensa como se dá o diálogo entre as personagens, o narrador realiza seu tom pela forma como o expressa, sendo recuperado aqui o valor mimético próprio dos sinais de pontuação.<sup>7</sup>

É relevante uma observação acerca do contexto dessa passagem. Num discurso de cinco páginas, dos dezesseis parágrafos existentes, treze terminam por vírgulas, um por travessão, um por ponto de interrogação e um único, também – o aqui transcrito –, por ponto final, a meio do longo segmento.

Se, como aponta Adorno (1962, p.122), “toda cuidadosa evitação de um signo é, por isso, uma reverência que a escritura tributa ao som que reprime”, é importante notar a importância que assume o ponto final no fragmento de que nos ocupamos, na íntima relação que mantém com o teor do que é enunciado: o reconhecimento de Lídia sobre a incapacidade de comunicação entre ela e Afonso encerra, de certa forma, o movimento de aproximação com o parceiro. É significativo, pois, que o parágrafo seguinte, depois do ponto final, aponte para a mudança de atitude da protagonista, marca do “ponto final” na relação:

*E porque ele a agredia, recusando-se a escutá-la, ela o agrediu, descrevendo as coisas que ele recusava admitir e pôr em causa...* (Gersão, 1984, p.111)

O travessão, que costuma representar o espaço de uma intercalação, também se revela suscetível à expressão de várias intenções.

Ele pode ocorrer para indicar o movimento do pensamento entre diferentes planos temporais. No fragmento que segue, como exemplo, temos a passagem do pensamento prospectivo para o mergulho na recordação. É de Afonso que se fala.

*A chuva caía agora com mais força, uma chuva de verão, rebentando com violência no céu ainda claro. Até ao fim do mundo iria procurá-la, pensou, como um desafio, atravessaria o mundo debaixo da chuva até encontrá-la, Lídia, Lídia – Lídia, dissera Jorge, pousando o livro sobre a mesa, Lídia, iris, ígnia, um nome esdrúxulo, que sobe até a um ponto fino e alto e se parte de repente, o i quebrado, violado, como uma palavra dita, seguiu-a com os olhos quando ela atravessou a sala e desapareceu no fim do tapete de Arraiolos...* (ibidem, p.47-8)

O travessão pode assinalar também a transposição de planos na narrativa; por exemplo, indicia a passagem da descrição dos gestos efetuados por uma personagem para a expressão de um pensamento, ou vice-versa. Pode indicar o trânsito da parte para o todo, ou ao contrário. Pode, ainda, possibilitar a

<sup>7</sup> Adorno (1962) assinala, no referido artigo, que os signos de pontuação, que articulam a linguagem e acercam a escritura da voz, se separaram de toda escritura precisamente por sua

independentização lógico-semântica, e entram assim em conflito com seu próprio ser mimético.

apreensão de cesuras naquilo que surge como uma unidade. O excerto que segue – extenso, é verdade, porém necessário – exemplifica esse último caso. É significativo notar que a narrativa em terceira pessoa se realiza dando passagem à perspectiva da personagem Afonso.

*mas ela queria a vivência, a qualquer preço, procurava uma visão desmedida das coisas, e por isso sofria, porque toda a consciência era dolorosa ... um pequeno animal cego avançando, recusando cada ponto de chegada para nunca parar de caminhar, era isso, Lídia, ele sabia, a ansiedade que a levava a recusar a sua vida, a vida possível, na pressa de procurar outra, mais alta mas inexistente, Lídia, ele sabia – a sua inteligência aguda atravessando a casa, o seu corpo afiado, magro, embatendo nas pessoas e nas coisas, magoando quem lhe tocava, incomodando com a sua temperatura demasiado alta, uma nota estridente, uma voz solta, que sempre de novo nega o seu contexto, era preciso pegar-lhe pelos ombros e prendê-la no real, ou ela acabaria por perder-se em confusos caminhos, dentro de si mesma –, folheou a agenda, atendeu ao mesmo tempo o telefone, escreveu algo rapidamente num bloco, caminhou ao longo do corredor – quantos dias ainda, entrando e saindo aquelas portas, ao longo dos corredores infundáveis – vestiu a bata, apertou a máscara branca – a grande luz azul sobre um corpo deitado, a agulha entrando na veia, o líquido da anestesia misturando-se no sangue, levando o corpo para a inconsciência funda, um intervalo negro, na sua vida, um vazio, a sombra de onde regressará, daqui a pouco, sem memória da morte, um deles não voltara, um dia – deslizar, sem saber, para outro degrau mais fundo, deixar o corpo inerte para trás, debaixo das lâmpadas acesas, e descer, interiormente, outro degrau, as águas negras, o nada, uma fina onda desaparecendo na areia, apagando atrás de si o seu rasto de espuma. (ibidem, p.84-5)*

Ressalte-se que, num bloco de aproximadamente cinco páginas, em que prevalece a representação do que estaria se passando na mente do médico – pela presença intensa do discurso indireto livre –, o leitor é levado a movimentar-se em diferentes planos. Do “saber” de Afonso sobre Lídia, que se manifesta em duas dimensões diferentes – a do que ele pensa sobre os desejos dela e sobre a ação que eles determinam, e a da avaliação que ele faz de sua figura –, passa-se ao conhecimento das ações do médico no hospital – folheou a agenda, atendeu o telefone, escreveu no bloco, caminhou pelo corredor; disso, transita-se para um rápido pensamento da personagem sobre “até quando” circularia por ali, ponto de que se volta a acompanhar seus passos preparando-se para uma cirurgia – vestiu a bata, apertou a máscara branca; em seguida, tem-se acesso ao que se passa na consciência do médico a partir do seu trabalho com o paciente – a luz azul sobre o corpo, a agulha entrando na veia, o estado de inconsciência – e, por fim, tem-se o pensamento do que poderia ocorrer a si próprio – o despojamento de tudo e de si mesmo – como ponto de ruptura exigido por Lídia para começar a vida que ela desejava.

A existência de diferentes planos, principalmente de diferentes níveis de consciência, quer-se notada, e o que os sinaliza para o leitor é justamente o uso dos travessões; estes, “que concentram os elementos parentéticos no curso mesmo do rio, sem encerrá-los em prisões, mantêm ao mesmo tempo seguras a relação e a distância” (Adorno, 1962, p.120).

Ocorre a utilização dos travessões também para assinalar a maior importância que devem ter os elementos aparteados, em relação aos demais.

No fragmento seguinte, que ilustra o procedimento, Lídia relata a volta de

Lavínia para casa, depois da frustrada aventura. Da cena mais ampla, em que é referida a movimentação das pessoas na estação de trem, destaca-se o fato principal:

*Algumas pessoas agrupadas, com as malas ao lado, olham na direcção em que deve chegar o comboio, alguém anuncia finalmente ao altifalante que ele acaba de sair da estação anterior e poucos minutos depois vê-se chegar, primeiro ainda longe, apenas a cabeça escura da máquina, depois o longo corpo sinuoso de metal, afrouxando agora, entrando na estação, parando em frente— Lavínia desce, segurando uma leve mala branca, beija-me, trémula, magra, as faces frias, um ramo de violetas nas mãos enluvadas—, então Alfredo está de repente junto de nós... (Gersão, 1984, p.79)*

Os parênteses também desempenham importante papel quanto a expressarem nuances de significado, com funções bastante semelhantes às desempenhadas pelo travessão, com a diferença de assinalarem, de maneira mais acentuada, que os elementos parentéticos não participam do restante do discurso no mesmo nível dos outros componentes da frase. Às vezes, o elemento parentético não faz parte da estrutura geral da frase por corresponder a um comentário ou a uma avaliação introduzida no meio do discurso narrativo. Observem-se os exemplos.

#### I

*Então era de novo uma casa muito jovem e notava-se que tinha sido inútil todo o trabalho de domesticá-la. Então ela crescia por sobre a cabeça de toda a gente e olhava continuamente o caminho.*

*Como se quisesse partir, ou esperasse alguém, não é verdade?, perguntou o homem (mas havia na sua voz um pouco de ironia). Compreendo. (ibidem, p.16)*

#### II

*Levantou-se, depois, procurou um disco na estante, retirou-o da capa de papel brilhante e do invólucro transparente de plástico, colocou-o no prato do gira-discos, encontrou-o sem olhar, apenas estendendo ligeiramente uma das mãos até à parte inferior da estante, um pedaço de camurça fina (o instinto da ordem, a segurança de cada coisa, sempre facilmente manejável, no lugar certo), pôs o disco a girar e limpou-o ao de leve, imobilizando sobre ele a mão que segurava a camurça, finalmente fez descer a agulha, com um mínimo de pressão, até um ponto aparentemente invisível na primeira estria negra e circular, que era contudo o ponto exacto da primeira nota de música. (ibidem, p.37-8)*

No fragmento I, tem-se, entre parênteses, o comentário do narrador no corpo mesmo do discurso da personagem. Trata-se, evidentemente, de um movimento no curso da linguagem: a voz que narra, à disposição do representado, desvia-se numa opinião, encravada entre parênteses.

No fragmento II, uma série de ações de uma personagem é acompanhada atentamente por outra; encerra-se entre parênteses a avaliação que esta última faz da personagem que as pratica, no meio mesmo da seqüência. Passa-se, assim, como se vê, da observação a um ajuizamento, movimento que se quer reconhecido no discurso.

Os parênteses indiciam, também, a intenção de representar a simultaneidade. Pode tratar-se da concorrência de ações, ou, ainda, da concorrência

de uma ação e da lembrança involuntária que ela aciona. Os fragmentos que seguem exemplificam, respectivamente, as duas possibilidades.

## I

*é você que ironiza, disse ele levantando-se para pôr um novo disco, e depois acusa-me de não falar a sério,*

*em todos os quiosques se vendem livros ensinando a fazer amor com todas as técnicas possíveis, nunca as pessoas foram tão felizes e tão livres e nunca como agora levaram para a sepultura um tão magnífico saldo de orgasmos,*

*(com cuidado, ele tornou a pôr o primeiro disco no lugar, depois de o meter no invólucro de plástico e na capa brilhante de papel),*

*há também todos os outros apoios para atravessar os dias, os tranquilizantes, os excitantes...* (ibidem, p.41)

## II

*Pousou os talheres ainda húmidos e riscou um fósforo para acender a vela. (É um hábito nórdico, lembrou-se. Em todos os jantares com Lavínia havia sempre uma vela acesa.) Sorriu a Afonso, do outro lado da mesa posta.* (ibidem, p.21)

No fragmento I, os elementos parentéticos estão duplamente separados do restante do discurso – pois que constituem um parágrafo isolado –, intercalados no discurso da protagonista, a indicar que os atos de Afonso ocorrem no mesmo tempo da fala de Lídia, que acompanha atentamente, enquanto fala, os mínimos gestos do parceiro.

Os parênteses podem indicar que os elementos represados estão num nível de generalidade que não é o mesmo das frases que formam o contexto, como se fossem resultado de um certo afastamento do emissor em relação aos fatos a que se associam. Aqui, os parênteses reforçam que não importa só o que se fala, mas que interessa assinalar a posição do sujeito no ato lingüístico. Exemplifica-se:

*Deste lado há o portão, pintado de azul... Para lá do portão há um caminho a descer, que depois foi cimentado, para não fazer lama no Inverno. Agora no entanto ele ainda é de terra, com pedras soltas, quando se corre as pedras rolam debaixo dos pés e sente-se de repente na boca um sabor a terra e uma dor aguda em alguma parte do corpo (há sempre no entanto primeiro um momento de inconsciência antes da dor), e então é-se levado nos braços de alguém e banham-se a cara e os joelhos em água fria, e grita-se alto, não tanto pela dor, mas porque o sangue é escuro.* (ibidem, p.13)

A fim de indicar movimento no interior do discurso, os parênteses são usados, também, para sinalizar a passagem de um tipo de discurso a outro.

No exemplo que segue observa-se, no interior de um peça dialogada, o elemento que se distancia do todo por configurar dados narrativo-descritivos.

*Tudo é fácil de acreditar, assentiu o homem ... Posso acreditar em quase tudo. Tudo o quê?, perguntou a mulher. (Estava agora deitada de lado, e o homem apenas a via de perfil.) Tudo, disse o homem, mas durante um longo momento não disse nada e pareceu apenas ocupado em expor o seu corpo ao sol.* (ibidem, p.14)

Esse sinal de pontuação, ao invés de indicar o que seria prescindível na estrutura total – o que é, de algum modo, a norma no uso dos parênteses –, pode, ainda, enfatizar exatamente o que mereceria uma atenção mais vagarosa, por ter sido objeto de um olhar mais cuidadoso daquele que produziu o discurso.

Parece claro que é isso que ocorre na seguinte passagem:

*Mas assim era, certamente, Alcina, como naquela tarde a imaginara, a “vira”, de repente, como se ela tivesse efectivamente surgido, atrás do biombo chinês que ocultava metade da porta da saleta. Perfeitamente penteada e tranquila, quase podia distinguir o seu rosto, as mãos cruzadas no regaço enquanto escutasse o que Lídia iria dizer-lhe – ela teria dito, certamente, qualquer coisa, pensara antes mil pretextos plausíveis, qualquer seria bom, desde que justificasse a sua presença ali, breves momentos, olhando as mãos de Alcina pousadas no regaço (vagarosas, com anéis, as unhas pintadas de um verniz desmaiado), o rosto no limiar de envelhecer mas decerto ainda belo, escutando-a com uma atenção superficial e cortês, o corpo levemente pesado voltando-se para ela, na borda do sofá de damasco, estampado com rosas brancas. (ibidem, p.28)*

O que temos assinalado até aqui permite afirmar que essa subjetividade, a do autor-implícito – que estabelece nuances nos fatos, que lhes capta a variação de ritmo, que assinala os movimentos internos do pensamento, que configura tons, que joga com diferentes planos temporais, que registra concomitâncias –, desconfia do poder de a palavra dar conta dos diferentes níveis que esses aspectos implicam, motivo pelo qual busca explorar também os sinais de pontuação para atingir essa finalidade, desviando-se do uso estereotipado dos sinais gráficos.

Assim, numa leitura atenta, fugindo aos clichês, vêem-se a vírgula, os parênteses, os travessões e os pontos finais trabalhados de forma a garantirem a proximidade do discurso em relação ao sujeito, na medida em que viabilizam a expressão de sentidos que não se esgotam nos problemas lógicos previstos pela utilização da linguagem segundo a perspectiva cartesiana.

Se o grande desejo de Lídia é resistir a qualquer tentativa de silenciamento da expressão pessoal, cujas formas bem conhecia pela domesticação a que viu submetida sua mãe, pode-se dizer o mesmo do autor-implícito: ele resiste às formas que a tradição estratificou, que acabam por impedir que cada um delineie seus próprios contornos. Em busca de representar segundo seu próprio modo de ver o mundo é que o vemos explorando as possibilidades do sistema de representação, dentre as quais as já assinaladas.

Antes de termos apontado algumas dessas possibilidades, fizemos referência, páginas passadas, a dois fragmentos do romance para comprovar, pelo discurso metalingüístico, o prazer do movimento experimentado pelo autor-implícito. Entendendo que toda repetição é um passo à frente no discurso, neste momento *re-apresentamos* fragmentos das duas citações. Isso permite a ratificação do que se afirmou tomando-se agora como ponto de referência o trabalho com a pontuação explicitado no intervalo entre a primeira e a segunda aparição. Em outras palavras: “Entre a primeira e a segunda aparição ... correu o tempo ... A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser” (Bosi, 1977, p.32).

*a palavra escrita é uma palavra morta e por isso eu quero a palavra dita, rente ao corpo, inseparada do corpo, língua, boca, braço, mão, gesto, movimento do eu e do outro, do eu para os outros e de novo destes para mim, a palavra que está no princípio do eu e do mundo e da vida e que é talvez, talvez, o amor ... a palavra na parede, a única palavra escrita ainda viva, ainda próxima da mão que a escreveu, ainda grito, aviso, ameaça, pintar é escrever nas paredes, é transcrever o ritmo, a inquietação e o repouso, a tensão e o alívio, obedecer, obedecer apenas, o azul mais forte do que a morte e o ocre profundo da alegria, um jogo de repetição e recomeço, variações insensíveis, música, nos intervalos da cor a luz subindo, a solidão funda das coisas reveladas, próximas, tangíveis, bastava estender a mão e o mundo ficava ao seu alcance, apenas não parar, continuar estendendo a mão, seguindo o impulso, aguentar a dor e a alegria, até o último limite do cansaço. (Gersão, 1984,p.118-9/50)*

#### Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. Signos de puntuación. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- GERSÃO, T. *O silêncio*. 3.ed. Lisboa: O Jornal, 1984.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

**Abstract:** *Taking into account the analysis of a contemporary Portuguese novel (O silêncio, by Teolinda Gersão), the present study intends to prove that punctuation signs can be considered beyond their syntatic function, as diction signs or elocution signs, being in service of a movement which takes place within the language itself.*

**Keywords:** *punctuation signs, diction signs, language movement.*

