



14ª ESTAÇÃO:

O SOM E O SILÊNCIO*



Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira**

Resumo: *o presente estudo pretende mostrar como o som e o silêncio, trabalhados como elementos de significância no conto Décima Quarta Estação, do escritor goiano Miguel Jorge, foram elementos para além do significado, capazes de formar um enredo de uma narrativa e induzir a posterior composição de uma ópera. Depois que Saussure reconheceu na natureza do signo linguístico o significado e o significante, a questão da sonoridade da palavra tornou-se um ponto bastante evidenciado nos estudos literários contemporâneos. A descentralização, a perda da referência (DERRIDA, 1967 e 1965), a palavra como elemento sonoro (WITTGENSTEIN, 1989) tem sido observada por diversos teóricos e utilizada por escritores como elemento de produção artística. As propriedades musicais do som e do ritmo têm sido exploradas desde sempre em poemas e, na contemporaneidade, a altura, a intensidade e o timbre foram mais cultivados. Os estudos comparados sobre música e poema tornaram-se comuns e comprovados. Encontrar essas características na prosa é mais raro, dado à característica linear que a determina, fazendo sobressair o significado. No entanto, a sonoridade do signo, mesmo na linearidade da narrativa, pode tornar-se elemento de significância. Em Décima Quarta Estação, Miguel Jorge minimiza o referente na palavra, expondo sua sonoridade. As propriedades do som são evidenciadas e é por meio delas que o leitor vai formando suas concepções e estabelecendo um enredo. Como o som carrega sem si, o silêncio, (WISNIK, 2005) este também se torna um elemento de significância no conto.*

Palavras-chave: *Narrativa. Sonoridade. Desconstrução. Miguel Jorge.*

* Recebido em: 30.05.2018. Aprovado em: 21.08.2018.

** Doutora em Letras, área Teoria da Literatura pela UNESP. Mestre em Letras e Linguística pela UFG. Especialista em Novas Bases da Técnica Pianística pela UFG. Especialista em Música pela UFG. Membro da Academia Nacional de Música RJ; Membro da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás; Membro do Conselho Estadual de Cultura- GO. *E-mail:* csoliveira09@gmail.com

Os estudos linguísticos têm demonstrado que o som é um elemento primacial no signo e que, estruturado como artefato descentralizador, estabelece-se como produtor de arte. Pensando na arte como linguagem desestruturante, capaz de impactar o Homem e satisfazer sua necessidade de transcendência, “Avarmas” - livro de contos de Miguel Jorge - torna-se um interessante objeto de análise. Estruturado como narrativa, construção que se estabelece pela continuidade, faz da descontinuidade, uma interessante forma de construção narrativa, ao utilizar a metáfora, a sonoridade e o silêncio (no que ele pode estabelecer de ritmo), e aproxima-a da poesia e por vezes, (por que não dizer?) das características da música.

Nesse particular, mormente no conto *Décima Quarta Estação*, Jorge utiliza-se do signo linguístico, não como instrumento transmissor de significado, signo estático ligado a um centro. Utiliza-o mais como sons alados que não se agrupam por meio de uma sintaxe estabelecida por um acordo linguístico, mas aproximam-se por sugestões sonoras, ou recortes temporais de som e eles, sim, formam a sensação de sentido. Por vezes lança mão da possibilidade que os signos oferecem de estabelecer um ritmo, e por meio dele cria metáforas, que indicariam possíveis sentidos. Não se pode, no entanto, precisar quais sejam eles.

As palavras e frases (se é que se pode determiná-las como tal) emitem raios que as aproximam ou as expõem umas das outras, sugerindo ideias, tempos, ritmos capazes de formar diversos centros, ou círculos concêntricos, que se intercomunicam criando, por meio do movimento, sentidos vários, como ele mesmo afirma à p. 25: “minha sombra andaré por aí liberta amadurecendo sentimentos parando de quando em vez para colocar mais palavras no meu caderno de notas palavras com força de poesia e isto eram sintomas estranhos para essa gente que nunca me compreendiam [...]” (JORGE, 1978, p. 25) dessa fala pode-se inferir a tentativa de rompimento com o sentido determinado, a ruptura com a construção linguística, a utilização da fala, a sonoridade do signo inventando sentidos. Sentidos esses, criados pelo leitor e que podem fugir daquele pensado pelo autor.

Nesse conto, especificamente, o trato com a linguagem torna-se ainda mais interessante, pois Miguel Jorge utiliza a palavra assim como o músico utiliza o som: alterna-o com o silêncio, cria polifonias e explora sua capacidade de provocar sensações que induzirão a algum sentido, mas para além de um referente e da normal linearidade da narrativa. O conto é todo ele uma sugestão de vozes, sons e silêncios organizados ritmicamente, a tal ponto, que, posteriormente, foi transformado em libreto de uma ópera.

O conto é organizado em catorze “estações” construídas, ora em linguagem caótica, sem pontuação ou mecanismos linguísticos pré-estabelecidos, rompendo com a coesão, ora em construção sintática, comum à língua. Elas se alternam metodicamente, formando um hipertexto que conduz a uma leitura sonora, criando uma narrativa que se constrói pelo ato de leitura, assim como a música só se estabelece ao ser executada.

São inúmeras as possibilidades de enfoque que o conto oferece, mas as observações serão feitas a partir das teorias literárias de Derrida (1967 e 1965); Wittgenstein (1989); Barthes (1990); Eco (1990) e musicais de Wisnik (2005), buscando mostrar como a palavra, mesmo na linearidade da narrativa pode ser desconstruída e usada como puro significante. Ao se fazer esta passagem do significado ao significante e dele a outros, desconstrói-se a lógica estruturalista e instaura-se a escritura.

As abordagens serão feitas sobre o elemento som, em um primeiro momento, buscando

demonstrar como o autor o usou como artefato primacial de significância. Em seguida, a abordagem será sobre o silêncio, não como negação do som, mas como a evidência dele, e sua característica de formador de ritmo.

Enfoques sobre uma direção específica serão feitos, apenas quando eles se tornarem necessários para a análise da sonoridade, pois a intenção é demonstrar como a diferencia se estabelece na perda do centro, reconduzindo o signo ao seu estágio primordial, aumentando-lhe o poder imagético e móvel, instalando a escritura.

A escritura é a saída como descida para fora de si do sentido: metáfora-para-outrem-em-visita-de-outrem-neste-mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo, metáfora como metafísica em que o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro apareça (DERRIDA, 1967, p. 52).

O JOGO: SENSAÇÃO E SENTIDO

Derrida afirma que a herança fonocêntrica da língua conduziu o homem a um etnocentrismo e a um fonocentrismo determinantes do logos. A tentativa de desconstrução de um logos definitivo pela utilização da sonoridade (que não é fala) é uma das abordagens que se fará do conto em questão.

O mesmo acontece com a noção de imaginação, esse poder de mediação ou de síntese entre o sentido e a letra, raiz comum universal e do singular – como de todas as outras instâncias assim dissociadas - origem obscura desses esquemas estruturais, dessa amizade entre “a forma e o fundo” que torna possíveis a obra e o acesso à unidade da obra, essa imaginação que para Kant era já em si própria uma “arte”, era a própria arte que não faz distinção entre o verdadeiro e o belo (DERRIDA, 1967, p. 18).

O som é um movimento de ondas provocado pelo deslocamento de ar produzido pelos corpos em vibração e é formado por quatro propriedades: altura, intensidade, timbre e duração. Por meio dessa ação física ele adentra o ser humano e estimula-lhe o cérebro exatamente no córtex onde se processam as emoções. O efeito que o som produz no Homem são sensações, impressões mutantes e variadas, dependentes de momentos, do indivíduo em si e da própria característica da produção do som. Essas sensações promovem livres conexões com o imaginário do autor e/ou ouvinte, acionando intertextos, permitindo-lhe movimentos e associações, metáforas e imaginações várias e diferenciadas, determinadas em maior ou menor grau pela cultura de cada povo ou pelo conhecimento de cada indivíduo; ou até mesmo, pelo simples deleite ou rejeição daquela organização sonora. O som provoca sensações e o cérebro catalisa-as para um sentido, pelo fato de que há nele um logocentrismo predeterminado; no entanto, este mesmo som não permite que o logos se fixe, pois não há nele um significado, ele não produz o sentido. Ou seja, o sentido que ele produz é um sentido sonoro, provocado pela sua forma de organização.

Essa organização puramente sonora observa-se na música instrumental ou vocalizada e nela não há um porque ou um para que. Há sons que se aproximam ou se repelem e são organizados em

uma estrutura. Em vão os músicos buscaram uma música descritiva ou programática, que determinasse pela sequência sonora um significado, mas jamais puderam prescindir da palavra para dar o direcionamento deste significado. O sentido que o som produz será, em última análise, um sentido sonoro. Os significados que por ventura lhe serão acoplados - como tristeza, alegria, júbilo, dos quais constantemente se falam - serão apenas impressões pessoais e momentâneas, jamais um significado determinado, repetível por um centro ou uma norma.

O signo linguístico, dotado de significado e significante, tem um logos estabelecido, mas ele não existe como signo sem o seu significante que lhe determina a existência. Como afirma Benveniste (1995, p. 55) “entre o significante e o significado, o laço não é arbitrário; pelo contrário, é necessário” No entanto,

Como funcionarão a palavra e a escritura? Voltando a ser gestos: [...]desconstituindo o diáfano, desnuda-se a carne da palavra, sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar (DERRIDA, 1967, p. 160).

Seu significante é sonoro e todas as propriedades do som entram em ação no exato momento em que se lê uma palavra. Talvez por isto, as tentativas do logocentrismo e as de descrição programática em música, malogram pelo simples motivo de que as impressões sonoras não são programáveis, elas sugerem sempre em jogo. Um jogo passível de ser pré-determinado, reconhecido e jogado por outros jogadores, mas será sempre um objeto de um jogo no qual será impossível prever-se ou determinar-se a direção ou o resultado. Elas promovem constantes sensações que destroem qualquer referência a um centro ou a um logos, mas sempre a diversos e diferenciados textos. “Com isso quero dizer que a compreensão da frase linguística encontra-se mais perto do que se pensa da compreensão daquilo que se chama habitualmente de compreensão do tema musical” (WITTGENSTEIN, 1989, p. 145).

As estruturações artísticas, para além das características da arte em si, se centradas na natureza sonora, quer elas se utilizem de signos linguísticos ou musicais - se é que se pode falar em signos musicais, já que não se estabelece para eles um significado – serão sempre promotoras de sensações e não de sentidos. Os sentidos serão criados a partir das sensações vivenciadas por cada fruidor e jamais serão fixos e repetíveis. Assim, as análises literárias de obras contemporâneas não conseguirão estabelecer formas ou conteúdos, mas apenas descreverão ações de construção de uma escritura. Liames relacionais entre um conjunto significante e outro, suas operações produtivas.

Se todo fenômeno de sentido remete ao sistema produtivo que lhe explica o engendramento, a circulação e as “leituras”, então um discurso, um pacote significante (quaisquer que sejam as matérias significantes em jogo) não é jamais um lugar de sentido (VERÓN, 1980, p. 205).

DO JOGO SONORO

O Século XX estabeleceu a noção do jogo na linguagem. Percebeu-se que o signo não é produtor apenas da linearidade do significado, mas que o significante, remetendo a outros significantes

instaura nele uma mobilidade que destrói a noção de centro, que desarticula a noção de estrutura e, neste movimento contínuo, provoca o ser humano e não mais estabelece com ele um acordo claro e direto, mas um convite ao jogo da criação.

Este poder revelador da verdadeira linguagem literária como poesia é na verdade o acesso à palavra livre, aquela que a palavra “ser” [...] liberta das suas funções sinalizadoras. É quando o escrito está defunto como signo - sinal que nasce como linguagem; diz então o que é, por isso mesmo remetendo para si, signo sem significação, jogo ou puro funcionamento, pois deixa de ser utilizado como informação natural, biológica ou técnica, como passagem de um sendo a outro ou de um significante a um significado. Ora, paradoxalmente, só a inscrição – e está longe de o fazer sempre – tem poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arrancando-a ao seu sono de signo (DERRIDA, 1967, p. 26, grifo meu).

O funcionamento do jogo proposto é interessante de se observar em Jorge, que invoca as palavras fazendo delas as suas “peças”. No conto *Décima Quarta Estação*, em 14 blocos sonoramente diferenciados, ficam sugeridas as estações da Via Sacra, criando, por meio do som, em situações dramáticas, uma nova crucificação, em época diversa daquela, marco do cristianismo. O motivo, talvez o mesmo: uma voz que desorganiza o centro, que busca outros sentidos e precisa ser silenciada. A matéria prima que tem em mãos é a palavra e assim, utiliza-a como som para que o impacto da voz silenciada se mostre como presença, como suplemento e faça do leitor também o escritor. Há que se pensar em metalinguagem, vez que o autor tem formação acadêmica na área de letras; no entanto, a proposta que aqui se faz é a de observação da forma como o jogo sonoro foi proposto.

Jorge organiza a questão da sonoridade de maneira a estabelecer um movimento cíclico que determina um ritmo geral no conto, ao intercalar o som e o silêncio. Reforçam este movimento cíclico, a utilização de linguagem caótica, sem pontuação, alternada com a linguagem em sintaxe comum, (ou próxima dela) e a utilização ora da 1ª pessoa, ora da 2ª, por vezes uma 3ª. Esse retorno sempre às mesmas características poderia ser observado como uma proximidade da forma Rondó, utilizada tanto pela música quanto pela lírica. Não são aqui os detalhes que caracterizam esta forma em questão que se deve observar, mas o movimento cíclico de retorno aos mesmos detalhes sonoros, pois o movimento cíclico forma a *ronde*, círculo sem começo e sem fim, sem direcionamento ou centro. Este movimento cíclico também formará um ritmo que determinará a macro estrutura do conto. A questão da sonoridade é tratada como elemento de significância, pois é ela que determina a forma e se inscreve como escritura e como suplemento, culminação da presença do ser pela fala e pela negação dela.

O som, como elemento físico, resulta da vibração dos corpos e, assim sendo, o mundo todo vibra e produz sons audíveis, em maior ou menor grau, pelo ouvido humano. Audíveis conscientemente, ou não, o mundo é som e ele é elemento primacial, porque inerente ao Homem desde o útero materno.

A palavra, na sua natureza mais íntima, é som. Sopra que o homem soltou em seus primeiros contatos com o mundo e, mais tarde, fixou-se com um significado. Posteriormente, esse som primordial, afastando-se, cada vez mais de sua natureza, veiculou-se como um sinal gráfico. Assim, o Homem, ao criar a palavra, pensou ter satisfeito sua necessidade de dominar o mundo. Através dela,

ele pretendeu abarcar as coisas em sua totalidade e comunicá-la a outros homens, ter voz. No entanto, ao usá-la, apercebeu-se que havia criado apenas uma fictícia prisão para as coisas, pois o som continuava embutido na grafia e sua mobilidade e força ontológica, sugeriam significados. O Homem ao perceber a ilusão daquele domínio, observou que a palavra é apenas signo, sinal que significa, mas que o som que a cria, é arbitrário, e mesmo necessário, fica ali emitindo raios, modificando o significado, criando imagens que não são exatamente a da coisa representada. A palavra é, como diz Derrida (1999) “um perigoso suplemento [...] Nós somos expropriados da presença cobiçada no gesto da linguagem pelo qual procuramos apropriar-nos dela”.

Dessa forma, o ser humano percebeu que a linguagem é um jogo e desde então vem jogando com as palavras. Vem buscando afastar-se de um centro organizador, tentando aproximar a palavra de seu poder como sopro, movimento desvinculante. Um som como o canto, que não signifique isto ou aquilo, sinal determinado, mas um som que produza sentido, rico porque se espalha em diversas possibilidades e direções. É dessa maneira que Miguel Jorge trata as palavras: em um espaço intermediário entre a literatura e música, talvez na morada da poesia e da canção.

O conto *Décima Quarta Estação* está entremeadado de palavras que são, ao mesmo tempo, som, ruído, silêncio, música, signo, e por tudo isso formadoras de uma linguagem capaz de fazer-se como significância, instaurar-se como suplemento e inscrever-se como escritura, em um processo de semiose.

Estruturado em quatorze etapas (ou estrofes?) chamadas de “Estações”, como já observado acima, apresenta-se em uma linguagem que, sem abandonar as características da narrativa, aproxima-se da linguagem poética, naquilo que ela provoca de movimento rítmico e sonoro e de liberdade de sentido.

As Estações de número ímpar estão em linguagem caótica, se forem analisadas pelas características da prosa. Apresenta sintaxe destorcida pela falta de pontuação, favorecendo o poder da fala que traz a presença. O discurso flui em fluxo de consciência, fazendo da palavra apenas jorros de sons que se agrupam não pela coesão ou coerência, mas pela sequência livre proposta, criando um monólogo interior que fica determinado pela sonoridade e ritmo do leitor, e fá-lo presentificar o personagem e a tomada de consciência de si como ser no mundo.

As Estações de número par mostram um diálogo em segunda pessoa, apresentando uma construção sintática, expondo um narrador onisciente, que quase continua o monólogo anterior. Desta feita, porém, pela aparência de diálogo, o personagem cobra de si mesmo sua consciência do tempo presente. A pontuação traz as pausas no discurso, evidenciando o silêncio, elemento que promove o som e o evidencia como ritmo, pulso.

Em ambas as situações ficam evidentes a consciência da fala como elemento primacial; das vozes conduzidas por uma única voz; da ausência da fala e, portanto, da *absentia*. Essas questões conduzem todo o conto, marcado pelo som e pelo silêncio como elementos vitais para o Homem e a sua relação com a linguagem.

A consciência da sonoridade da linguagem é muito forte em Miguel Jorge. Ele tem conhecimento da palavra como som e desse som como princípio, antogênese. Conhece a sonoridade da palavra como o reencontro do homem consigo mesmo, seu reconhecimento de si como ser no mundo, como ser de linguagem. Talvez por isso, tenha optado pela forma cíclica, buscando o eterno retorno.

Pode-se dizer que o conto procura produzir no leitor, por meio da sonoridade, o impacto da linguagem. Fazê-lo sentir-se como ser de linguagem, fazê-lo implodir-se frente à importância da fala enquanto presença como voz. Voz passível de ser ouvida; voz que se distancia de um centro direcionador; voz que forma outras vozes. Impactar o leitor pelo som das vozes que se fazem como massa, turba sem consciência da linguagem, que caminha rumo a um centro condutor. E fazê-lo enfrentar a ausência da voz. Ela é um silêncio que destrói o ser porque ele não se encontra/reconhece. Mas mesmo aí ela é uma ausência que ecoa, que não quer calar e busca na escrita a possibilidade da presença, com a consciência de que só poderá encontrá-la se alcançar uma escrita que se faça escritura.

Nas Estações de número ímpar, pela ausência de pontuação, as palavras ganham uma maior fluidez, oferecendo-se ao imaginário do leitor, (ou do ouvinte) como sensações de um sentido, pois brotam como ondas sonoras, atingindo-o como sons musicais em um fluxo contínuo. Wittgenstein (1989, p. 73), ao observar sobre a sonoridade das palavras afirma: “As palavras quando lidas, como que deslizam para dentro de nós. Sim, não posso olhar para uma palavra impressa, sem um processo peculiar de audição interna desta palavra”.

Esta é uma característica natural do signo: sua impossibilidade de se desvincular do significante; de ser, ao fim, som. No conto em questão, essa característica se faz muito forte, porque é usada como elemento de significância, justamente para determinar a força do significante, estabelecendo-o como produtor – não condutor- de sentido.

Logo na primeira Estação estabelecem-se os pontos de enfoque que formarão o conto: uma fala que não tem voz; o nome (palavra) fixado por uma multidão, por uma cultura; uma multidão que faz ruído, mas este ruído não é uma voz; uma multidão que não quer ter voz e uma voz que se ergue em meio a tudo isso. Seria essas questões apenas organização funcional de um enredo? Ou questões de metalinguagem, que trazem para organização das palavras, no conto, as discussões sobre a importância da sonoridade na formação do Homem e da linguagem: “Eu não quero saber de outra coisa a não ser deste momento [...] e assim se iniciavam dois castigos um do condenado seguindo com as mãos amarradas no meio da rua e o outro ao longo da calçada iniciado pela multidão enfurecida e ainda um terceiro iniciado por centenas de olhos que espreitavam através das janelas e eles próprios se confundindo com as cores preta e azul e não haveria veste simbólica para aquele condenado nem uniforme de gala para homens que marchavam ao seu lado e no silêncio que iria se formar elevava-se a voz de um homem na praça que lia compassadamente e em bom som a minha sentença” (JORGE, 1978, p. 19).

Repare-se que o discurso iniciado em 1ª pessoa, produzindo um monólogo interior, assume a 3ª, sugerindo o personagem como um narrador distanciado, para logo em seguida transformá-lo em um narrador em 1ª pessoa.

Assim se formula uma autonomia fundamental da fala humana, afirmação do sujeito ao mesmo tempo em que pesquisa de outro. [...] A dupla polaridade da expressão e da comunicação corresponde à oposição entre a primeira e a terceira pessoa do discurso, entre a subjetividade individual e a objetividade do senso comum. Esta dualidade parece afligir o uso da fala humana, consagrar sua insuficiência, pois que jamais ela poderá levar simultaneamente bem sua vocação centrípeta e sua vocação centrífuga – dizer tudo a todos (GUSDORF, 1970, p. 28).

É evidente que não se pode dizer que apenas o movimento sonoro provocado pela falta de pontuação tenha provocado as sugestões de sentido, mas a imprecisão do significado é determinante para a descentralização e para a relevância da sonoridade.

As aliterações e as repetições são bastante usadas a partir da terceira Estação: “frio feio fétido [...] e eu buscava a todo o momento dizer alguma palavra uma só palavra que fosse, mas a palavra não vinha não vinha não vinha” (JORGE, 1978, p. 20). A repetição sem o uso das vírgulas a separar as palavras, provoca a sensação, em alguns, de prolongamento do não vir, sugerindo a ideia de uma voz que nunca se faz um sempre não vir da palavra. De um mutismo perene que não é de silêncio, mas de ausência de voz, de agonia que não passa, de algo que não é repetição, mas prolongamento, como uma nota de som prolongado por uma fermata que ora finaliza ora prepara novo caminho; de um som que grita interiormente no silêncio. Para outros, dependendo do andamento da leitura, de acoplamento, de junção harmônica que traz a compreensão da ausência de voz como um bloco, um punho fechado a desferir um soco, um acorde que acopla a sequência melódica. A diferença de impressão será dada pelo ritmo e pelo andamento que cada leitor imprimirá às repetições; mas de qualquer forma será sempre muito forte a ligação da ideia de ausência de voz com a da submissão: “meus algozes não me deixam repousar muito embora eu tivesse permitido que me amarrassem as mãos colocassem corda ao meu pescoço [...] eu buscava a todo momento dizer alguma palavra uma só palavra que fosse mas a palavra não vinha não vinha não vinha.” (JORGE, 1978).

Na quinta Estação: “[...] arrastar de passos pesados [...] pregando pregos [...] ou mesmo ouvir palavras [...] ou mesmo ver o meu retrato [...] ou mesmo dedilhar as cordas do violão” (JORGE, 1978, p. 21). Nessa mesma estação há uma sequência de palavras iniciadas com a letra *p* sob a alusão de pregos sendo pregados na tentativa de presentificar a batida do martelo, fazendo dessas palavras o suplemento que põe em funcionamento um sentido. Traz a agonia de um homem que vê, na multidão enfurecida, a ausência dos rostos e na multidão calada a impossibilidade da presença. Questiona a repetição pura e simples da ladainha, que não é traço, é uma forma matricial pela qual não se estabelece o diálogo, não se joga o jogo, não permite o pensamento: “e as mulheres que ficaram em casa iniciaram um cantar de ladainha” a repetição, anteriormente usada como presença, agora vem evidenciada como matriz. “[...] eu gostaria de dialogar com elas secar de seus olhos as lágrimas”. (JORGE, 1978) Observe-se que o tempo verbal em que se fala da busca do diálogo é o do pretérito imperfeito, o tempo do passado, e o futuro do presente; ambos não fazem presente a ação. Para concluir esta estação diz: “e pensar que essa agonia é uma música que vem e me leva para o espaço” (JORGE, 1978).

A ausência de voz é a ausência do Homem; só ela faz dele prisioneiro de si mesmo. Mas o silêncio da fala não o aprisiona como Ser, pois a linguagem que lhe pertence, e que lhe ocupa as entranhas, é “música”, sons libertos, que o levam para onde ele quiser.

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera do tangível e se presta a identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, em diferentes culturas, a própria propriedade do espírito (WISNIK, 2005, p. 28).

Na sétima Estação, a repetição se processa da forma primeira, sempre com a intenção de trazer em presença a própria agonia de um homem que deve seguir andando sem voz, de um condenado de mãos atadas, sem ação, de um homem, vendo mudo passarem sob seus olhos suas ações esquecidas por todos. Um homem que prolonga uma agonia. “[...] caminhando caminhando caminhando”

(JORGE, 1978, p. 22) O tempo usado para o verbo cujo significado é de movimento, reforça a sensação da continuidade do caminhar, revigorada pela repetição dos fonemas anasalados, produzindo a sensação do alongamento, de um movimento sem fim da humanidade, que caminha presa em si, porque sem voz.

Na nona Estação a ausência de voz e a despersonalização que ela provoca são evidentes: “a pele grudada ao corpo e a voz grudada na garganta [...] pensando nas pessoas que me esmagam e que poderiam ter um nome um nome um nome e foi aí que alguém gritou qual seu nome e eu permaneci calado” (JORGE, 1978, p. 23). A repetição da palavra nome é de uma força estrutural enorme na construção do sentido e da cena dramática. Um povo sem nome, um indivíduo incapaz de dizer seu nome. A voz que se cala destrói o ser; destrói o nome. O autor conclui esta Estação dando um nome ao personagem pela repetição das palavras: muita gente. O personagem assume a massa e dá-se o nome das pessoas sem voz, confirmando sua despersonalização e seu alijamento social pela repetição das palavras muita gente, entremeadas com as palavras onde nasceu e culpado, produzindo um interessante efeito polifônico, só alcançado pelos corais e jograis: “respondi baixinho muita gente onde nasceu muita gente culpado muita gente” (JORGE, 1978, p. 25). Cabe ao leitor organizar a junção dessas palavras no andamento e no ritmo que quiser, mudando-lhe o significado e presentificando a agonia.

Na décima primeira estação as aliteraões e repetições são reforçadas: “ou o pássaro ou o passo do passado animal [...] e tudo voltava como no começo o começo de tudo o princípio o princípio no princípio” (JORGE, 1978, p. 25) são formas de trazer como presença e suplemento, a constância da agonia. Entretanto, mais uma vez a questão da sonoridade também é posta não só como forma de criar o conteúdo, ou um enredo, mas ao mesmo tempo como uma questão metalinguística: “minha sombra andar por aí liberta amadurecendo sentimentos parando de quando em vez para colocar mais palavras no meu caderno de notas palavras com força de poesia e isto eram sintomas estranhos para esta gente que nunca me compreendiam” (JORGE, 1978, grifo nosso).

O “caderno de notas palavras” não fica determinado como caderno de anotações, significado determinado, ou como palavras que são notas musicais que chegam a se fazer poesia. Esta seria a história do personagem e sua relação com a multidão, sua dificuldade de comunicação, mas também a do Homem em sua relação com a linguagem que lhe escapa como signo para ser apenas linguagem.

A Décima terceira Estação traz, agora, realmente o poema. Pela linguagem, que não é fala e não é signo, o personagem se liberta, ganha voz. Sua escrita não se faz preceder de um sentido, mas se registra como inscrição. O som, a fala, a ausência de voz transformar-se-ão em grafia, em registro e assinatura, em autoria, na tentativa de, pela morte, alcançar a linguagem no que ela tem de ontológico. “A ideia que o homem tem do seu poder poético corresponde à ideia que ele tem da criação do mundo e à solução que dá ao problema da origem radical das coisas” (CANGUILHEM *apud* DERRIDA, 1967, p. 23).

Eu vim do pó – sou irmão do verme, / Eu vim do nada - e dele quero ser;/ Quando a morte transformar-me, /o Ser do Ser... Sou lama – sou lodo – sou poeira / E nada mais no mundo posso ser!... Eu vim do pó – sou nojento e imundo, / Eu vim do nada e a ele hei de volver... / Não espero mais nada deste mundo, / Só espero morrer... (JORGE, 1978, p. 27).

Pelo poema, o personagem escreve (inscreve) tudo aquilo que não falou, ou que falou, mas não teve voz. E é ante ao silêncio da morte, que o significante toma corpo na forma do poema e a voz se firma no ser de linguagem. Aí ele se nomeia; no momento em que sua voz se faz para ela mesma, em autorreflexão, sem ligação com a exterioridade, só a sua espontaneidade que lhe determina a morte, porque se encerra ali. “[...] só o escrito me faz existir nomeando-me. É, portanto, simultaneamente verdade que as coisas chegam à existência e perdem a existência ao serem nomeadas” (DERRIDA, 1967, p. 62).

As repetições permanecem, confirmando-se como elemento sonoro de significância. Há que se observar que as questões postas: fala sem voz; o nome fixado por uma multidão; multidão ruidosa, mas sem voz e que não quer ter voz e voz que se ergue como comando em meio a tudo isso, questões cruciais para todo contexto social e psíquico que se forma em torno do enredo sugerido no conto, sua referência intertextual tornam-se *presencia* a partir da organização sonora posta em funcionamento.

DO JOGO DO SILÊNCIO

Como já dito anteriormente, a onda sonora carrega em si uma complexidade física formada por suas propriedades naturais de altura, intensidade, timbre e duração, as quais produzem no cérebro sensações variadas. A concomitância dessas propriedades se faz sentir no conto de Jorge, mesmo quando separa as estações pares das ímpares por diferentes dêiticos linguísticos e sonoros (musicais). Jorge se imbuí de som e joga-o em contraponto com a palavra, libertando-a do significado primeiro, para produzir outra coisa, que não mais aquela determinada e que por fim organizará um sentido. O contraponto que ele cria nasce da própria palavra e do próprio som como elementos primaciais e o faz a tal ponto, que deixa o leitor no limiar entre o significado natural da palavra e os sentidos que o som lhe acoplam. As ideias de agonia, sofrimento, morte, silêncio, ausência de fala permanecem, mas desta feita, um ritmo é determinado pela pontuação, que estabelece pausas (silêncios) e conduz o andamento da leitura produzindo sentidos.

O silêncio, em primeira instância, seria a negação do som; seu antônimo. Justamente por isto, é aquilo que o evidencia. Toma-se consciência do som quando se percebe o silêncio, se é que ele existe como forma física, pois a onda sonora é um movimento oscilatório do ar, que produz ações e repousos, trazendo, portanto, dentro de si, o silêncio. (WISNIK, 2005, p.18) afirma:

[...] a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. [...] O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões. Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência e está, por menos que isso apareça permeado de silêncio (grifo nosso).

O som traz embutido em si, ontologicamente, também o ritmo, se observarmos que ele (o ritmo) é estabelecido por recortes regulares no tempo. Ora, o som, é um sinal recorrente, que se estabelece como afirma Wisnik, (2005) de “compressões e descompressões” recortes regulares dentro

de um espaço de tempo, e que obedece a um pulso. Este, naturalmente está associado ao corpo e à relação que o ser humano tem com ele, individualmente. As organizações posteriores que permitiram os diversos usos das propriedades sonoras foram construções culturais.

Desde o aspecto físico do som até suas construções sintáticas e associações metafísicas, ele está, desde sempre, recortado pelo silêncio. Assim como as frases musicais são entremeadas por repousos sonoros, as palavras são ligadas por silêncios, as frases são ligadas por suspensões, respirações que constroem sentidos. O som permite que suas propriedades sejam audíveis e sentidas concomitantemente, e na música esta é uma característica muito evidente e explorada. Já a palavra, teoricamente, necessitaria da linearidade, da sequência física de seus significantes, porque centradas no *logos*.

Miguel Jorge trabalha com elas tirando proveito no que trazem de sonoridade (e de silêncio), criando um ritmo. Internamente, nas “Estações” ímpares, volúvel: em andamento lento ou rápido em acordo com a respiração do leitor, deixando-lhe a escolha de onde estabelecer os silêncios; nas pares, determinando um ritmo formado por frases curtas e fortes, seguidas de frases maiores, que traz em presença o ordenamento. Na estrutura macro do conto, forma, como já dito, o movimento cíclico de um eterno retorno, ao intercalar os dois ritmos das estações; no interior de cada estação cria um jogo que faz fluir a sonoridade de maneira a construir com ela possibilidades de várias formas de leitura. Ora pela altura, pela possibilidade melódica, ora pelos recortes rítmicos, sugere leituras que estabelecem mudanças de andamento, intensidade, altura, timbre, que formarão um quadro cênico natural em cada leitor porque nele se desenrola uma história que já foi outra e serão outras mais. Traça, por fim, o caminho da humanidade no ambiente natural dela: em meio a sons que fazem sentido.

Outra característica forte é a permanência das repetições, aliteraões e da utilização da sonoridade das palavras, assim como a alusão ao som e sua relação com o ser. Desta feita, porém, não oferecem a fluidez anterior, pois a pontuação agora determina o tempo, mas de qualquer forma, insere, mais uma vez pela sonoridade (e aqui pelo recorte, do silêncio), a interferência do leitor. Ao mesmo tempo em que pela sonoridade insere um ritmo, princípio de condução, de ordenamento, o faz como jogo do significado e do significante e estabelece o funcionamento (jogo) sonoro como presença, como suplemento.

As Estações de número par são apresentadas em 2ª pessoa. Seria a voz do leitor, que cobra do personagem uma postura? Seria o personagem que fala consigo mesmo e em forma de diálogo como uma maneira de se dar voz? Ou seria a voz que se alteia em meio à turba, que surge agora como personagem antagonista? O jogo está lançado. As frases curtas aparecem em modo imperativo: “Sabes que o aparato marcial movimentou-se. O povo. As vozes” (JORGE, 1978, p. 20). Essa característica é uma constante em todas as Estações de número par.

Na segunda estação, o jogo da linguagem prossegue. Como observado, os recortes da pontuação criam imagens recortando o som: “O povo. As vozes”. A massa e a fala aproximados pelo tempo (espaço de enunciação) e recortados pela pontuação são sugestões de sentido, de imagens a serem criadas pelo leitor a partir do ritmo. A mesma estratégia de construção é feita quando determina o andamento da leitura, ao aproximar, embora separadas por vírgulas, as palavras: “o ódio, a injustiça, a infâmia”. Pertencentes ao mesmo campo semântico intuem um acelerando à leitura, trazendo em presença a ideia de urgência que o significado das palavras, agora organizadas sintaticamente, dão a

ilusão de margem, ou centro. Curiosamente “as vozes” são silenciosas: “Seguiam-te simplesmente, com olhos e mãos de ódio.” A alusão anterior à multidão é sempre de uma massa turbulenta que repete um nome, (1ª estação); que provoca ruído de passos ouvidos (3ª estação); batidas de martelos, (5ª estação) e assim por diante, em que a alusão ao som é sempre pela sua existência, provocando o sentido da audição ou mesmo e principalmente, tratado como presença. Já nas estações de número par, o som além de ser presentificado pelo recorte do silêncio, as alusões ao silêncio são mais constantes.

Na quarta estação as mesmas estratégias de trato sonoro da palavra se apresentam, mas há um anúncio sintaticamente estabelecido, de um encontro, “mais doloroso que a expectativa da morte.” Não fica claro porem, qual encontro será esse: se com as recordações da infância; se com a figura de sua mãe que vê sua agonia; ou se com a consciência da impossibilidade da individualização do ser e todas as relações metafísicas que essas alusões oferecem. A construção do discurso se dá por uma sequência, (jogo ou luta?) de frases recortadas, fluidez sonora, movimento rítmico que expõe a dança entre o contar e o sugerir. O som consegue provocar isso, essa sensação/impressão do fazer-se. Sem dúvida, o jogo é reforçado pela forma como são construídas as frases em 2ª pessoa, em contraposição imediata com a 1ª das estações ímpares. “O vazio e a plenitude, dos quais o som emerge e nos quais mergulha, são o próprio duplo, o espelho, de uma ordem cósmica regida pela dança da criação e da destruição” (WISNIK, 2005, p. 30).

Essa figura do duplo e da ligação do ser humano com a linguagem primeva, que um dia foi ‘música’, fica bem evidente na 6ª estação, pelas mesmas estratégias de construção anteriormente abordadas, do recorte sonoro, pela condução rítmica, e aqui pelo surgimento da 3ª pessoa: “Trêmulo, tonto, mas com a gravidade que exigia o momento, tu tentarias gritar o nome dele. Esperavas ainda. E ele te enfrentava [...] e sentias renascer o velho tempo em que andavam pela mesma cidade [...] E tu voltavas a caminhar, olhando o homem inteiro na janela, como a forma simbólica de um horizonte longínquo que agora escurecia, e acabaria por desaparecer completamente.” (grifo nosso) (JORGE, 1978, p. 22). O jogo estabelecido pelo uso das diferentes pessoas do discurso; pelo uso da força rítmica criada pelas frases entrecortadas no início do discurso, criando uma figura de força, de mando; o uso entremeado das frases longas e fluidas cunham um grande ímpeto dramático, criando, juntando, polifonicamente, três vozes em uma. A do personagem (1ª pessoa) que nos fala melodicamente, fluidicamente; a do seu duplo, ou alterego (2ª pessoa) que o cobra com força rítmica e a 3ª em que, em melodia ritmada, cria uma voz que surge unindo as demais em consciência de si e do mundo. “Que quer dizer consciência? A maioria das vezes, na própria forma do “querer-dizer”, ela se dá unicamente a pensar, sob todas as suas modificações, como presença a si, percepção de si da presença” (DERRIDA, 1972, p. 48).

Na oitava estação as estratégias composicionais permanecem, mas trazem como em reforço, a turba sonora, a voz que comanda possíveis antagonistas do personagem. É interessante observar que as ideias de cárcere interno, estão associadas à ausência de voz; a de turba ruidosa, à ausência de consciência; a de voz de comando que se alteia sobre o indivíduo e sobre a turba, à algóz. Todas essas imagens que vigoram todo o tempo no conto são postas em destaque sonoros e contrastes rítmicos, formando um constante e envolvente contraponto.

A décima estação, utilizando o mesmo aparato sonoro, traz a questão metalinguística, exposta como um todo no conto, com mais veemência: a busca do eterno retorno à palavra mito: “Teu cárcere era como a casa de tua infância, onde te prendiam para não fugires e onde também aprendias a

saltar para a liberdade [...] E cada vez mais se aproximava o final e cada minuto é o começo de tudo, como se tu nasceste ou voltasses ao útero de tua pobre mãe, naquela posição que não conseguias encontrar” (JORGE, 1978, p. 25).

Tudo acontece como se o conceito ocidental de linguagem (naquilo que, para além da sua plurivocidade e para além da oposição estreita e problemática entre fala e língua, liga-o em geral à produção fonemática ou glossemática, à língua, à voz, à audição, ao som e ao sopro, à fala) se revelasse hoje como a forma ou a deformação de uma escritura primeira: mais fundamental do que a que, antes desta conversão, passava por mero “suplemento da fala” (ROUSSEAU apud DERRIDA, 1967, p. 9).

Na décima segunda estação esta questão se torna mais forte ainda, discutindo a formação da palavra como signo e como sonoridade musical, por meio de figuras fortes: “[...] Agonia das horas. O corpo envelhecendo dentro dos segundos [...] e não te resta mais nada a fazer, ou quase nada, a não ser pensar e estar vivo pelo pensamento, e dentro do pensar alguém há de vir falar contigo e te dirá palavras como: vento ou chuva, praia, areia ou areia, mar, rio, peixes, animais, pássaros e todas essas composições de um outro universo. E tu estarás atento, e essa voz será como a derradeira canção que jamais ouvirás. [...] e teus pés crescerão e tuas mãos e tua língua também” (JORGE, 1978, p. 26).

Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo (DERRIDA, 1967, p. 8). Haveria muito a dizer sobre o fato de a unidade nativa da voz e da escritura ser prescritiva. A arqifala é escritura porque é uma lei. Uma lei natural. A fala principiante é ouvida, na intimidade da presença em si, como voz do outro e como mandamento (DERRIDA, p. 21).

Na décima quarta estação, tal qual o encaminhamento final de uma peça musical, ou do fechamento de um poema, há toda uma movimentação sonora casada com metáforas, sinestésias e sugestões metalinguísticas. Transcrevo-a no todo, para que a descrição não reduza a sensação: “É tua última caminhada pelas ruas e eles insistem em te arrastar. As cores as casa vão passando como uma orquestra registrando sons breves ou longos. E aqueles rostos também vão passando contraídos ou descontraídos, e uns fixam e voltam e voltam ao tempo de antes, recebendo teus tratos, teus conselhos, tuas palavras, e tu dobras de joelho para curar-lhes as feridas. E agora, caminham mais depressa e parecem querer correr e estão sempre em fuga, oscilando entre dois pontos. E quem haveria de te levantar do chão. Haveriam pés sobre teu corpo caído, a vida começando a fugir e a voltar em retrocesso, e as casas abrigavam tuas lembranças. Mas as vozes continuavam esmagando tudo e uma sobressaía sobre as demais. Comício, procissão ou coisa parecida, não fosse o sangue a molhar a terra. E o vulto em fuga da janela, outro vulto com a bacia, e um terceiro com a jarra de água, as mãos sendo lavadas. Também não fosse a visão da mãe, da mulher, do filho, e a noite devolvendo-os em sua sombra. Mas havia sol. E o pai, por onde andaria? Agora o som seco do martelo martelando pregos. Não fosse também aquele voo de pássaro para bem longe da praça, esse seguir e não voltar. Essas esquinas apinhadas de gente. Essa pressa. Essa agonia. Esse frio. Esse fechar de olhos. Esse pedir de água, de água, de água, água, água” (JORGE, 1978, p. 27).

Que ser este é este, por fim, que é arrastado? A própria linguagem, o ser formado pela linguagem, o ser da linguagem, que transforma imagens definidas como casas em cores e sons orquestrais? E não fixa rostos, não fixa tempo, não estabelece linearidades temporais, corre entre pontos de fuga. O corpo pisado, mas que não morre, renasce nas lembranças encaixadas em ‘casas’. As vozes provocando ruídos, sob uma voz de comando, e um sangue que molha a terra, uma mãe, uma mulher, um filho. Os sons, o voo libertador, e a purificação pela água.

Várias das questões assentadas pela teoria literária estão aí postas, desde o signo que é sonoro por excelência, à sua desconstrução pela diferença. Todas as questões são colocadas em presença pela sonoridade, que quebra a linearidade do signo e o acopla em polifonia, questionando sua historicidade logocêntrica e comprovando sua essência significante. O movimento sonoro/rítmico processa toda estação, fazendo-o primeiro em um crescendo sonoro e um acelerando, organizado por repetições fonéticas e repetição da conjunção ‘e’. Isto se processa até a palavra chão. Daí em diante, a organização do discurso promove um *rallentando* e um *diminuendo*, conduzindo para a ideia de fim, que vem metaforizada com a purificação.

CONCLUSÃO

As análises literárias que observam a sonoridade do significante linguístico não são novidade. O que há de interessante neste conto, especificamente, é observar o funcionamento pelo qual Jorge põe em andamento a construção narrativa. Quebra-lhe a linearidade natural do signo e utiliza a concomitância das propriedades naturais do som no signo linguístico, produzindo-lhe uma labilidade quase musical. O som é usado como elemento significante. As aliteraões, as repetições não são usadas como elementos sonoros em si, mas ferramentas que põem em funcionamento um interessante jogo significante, que chega a transitar entre códigos, deixando o leitor a imaginar música e narrativa, várias vezes uma narrativa musical. O significante é presença em si como som, mas sempre um som que faz sentido.

Toda esta mobilidade produz um cenário dramático no qual a narrativa se desenvolve. Este cenário aciona a intertextualidade, sugerida já pelo título do conto, mas posta em funcionamento. No entanto, não fixidez alguma que determine algo. Na via sacra, (aludida) a *Décima Quarta Estação* fala do sepultamento de Cristo, que para os cristãos não é o fim, é o começo da ressurreição. Aqui, a *Décima Quarta Estação* fala de um pedir de água, desejo de fluidez do signo, desejo da mobilidade do som, começo da ruptura com a clausura do logos.

14ª ESTAÇÃO: THE SOUND AND THE STILLNESS

Abstract: *the present study intends to show how the sound and stillness, worked as elements of significance, in the short story *Décima Quarta Estação*, by the Goiano Writer Miguel Jorge, were elements, besides the signifier, able to form a plot of a narrative and induce to posterior composition of an Opera. Afterwards Saussure had recognized in the nature of the linguistic sign, the signifier and the signified, the matter of the word loudness became truly evidenced in the contemporary literature studies. The decentralization, the loss of reference (DERRIDA, 1967 e 1965), the word as*

a loudness element (WITTGENSTEIN, 1989) have been observed by many theoretical professionals and writers as element of artistic production. The musical properties of the sound and the rhythm have been explored since ever in poems and, currently the pitch, the intensity and the timbre were more cultivated. The compared studies about music and poem became ordinary and proven. Checking these characteristics in the prose genre is more rare, given to the linear characteristic that determines making the signifier excels. However, the loudness of the sign, even in the linearity of the narrative can turn into significance element. In Décima Quarta Estação, Miguel Jorge diminishes the word reference, showing its sounds. The sound properties are evidenced and through them the reader builds his own conceptions and establishes a plot. As the sound carries in itself, the stillness (WISNIK, 2005), this also becomes a significance element in the short story.

Keywords: Narrative. Loudness. Deconstruction.

Referências

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, R. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Pontes, 1995.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1972.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GUSDORF, G. *A fala*. Lisboa: Editora Despertar Porto, 1970.
- HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova cultural, 1996.
- JORGE, M. *Avarmas*. São Paulo: Ática, 1978.
- LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- VERÓN, E. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.