



O MODO DRAMÁTICO NA ESTRUTURA DO ROMANCE *SILÊNCIO PARA 4*, DE RUBEM A., SEGUNDO A CONCEPÇÃO DE GERRARD GENETTE.

THE DRAMATICAL WAY IN THE STRUCTURE OF THE ROMANCE *SILÊNCIO PARA 4* BY RUBEM A., ACCORDING TO GERRARD GENETTE'S CONCEPTION

Célio César da Silva¹

RESUMO: Este artigo tem por objeto de reflexão a estrutura da narrativa utilizada pelo autor Rubem A. no romance *Silêncio para 4*. Tomaremos como teoria de base a *narrativa de falas* proposta por Gêrrard Genette na obra *Discurso da Narrativa*. Um exercício que demonstra como o drama adaptou para si expedientes narrativos, sem, no entanto, alterar sua estrutura básica.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa de falas, narradores-personagens, romance aberto.

ABSTRACT: This article has for object of reflection of the narrative structure used by Rubem A. in the novel *Silêncio Para Quatro* (*Silence for Four*). It's going to be used as theory of base the speech narrative proposal by Gêrrard Genette in the work *Discurso da Narrativa* (*Speech Narrative*). An exercise that demonstrate as the drama adapted to device narrative without, however, alter its basic structure.

KEY WORDS: Speech Narrative, Character Narrator, Open Novel

Introdução

Todo texto narrativo constrói e comunica sempre informação sobre uma ação, sobre um processo ou uma seqüência de eventos que são produzidos e suportados por personagens. Tal seqüência de eventos pode ser construída e transmitida ao leitor segundo técnicas discursivas muito variáveis.

Assevera Genette (1979) que se emprega correntemente a palavra *narrativa* sem a preocupação de sua ambigüidade, e, em razão disso, afirmam alguns teóricos que as

¹ Mestrando em Estudos Literários pela UFGO. celio39cesar@hotmail.com



dificuldades da narratologia derivam-se, talvez, de tal confusão. Na introdução da obra *Discurso da narrativa* (1979), Genette afirma que se quiser começar a ver mais claro nesse domínio, têm que se distinguir claramente sob este termo três noções distintas de narrativa.

Primeiramente, narrativa “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (Genette, 1979, p. 23). Para este autor, este sentido é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum.

Há também, ainda segundo sua concepção nesta obra, dois outros sentidos: a *narrativa* designando a sucessão de acontecimentos, (reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.) e; o que ele determina como um conceito mais antigo, a *narrativa* como um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mais aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa, ou seja, “o ato de narrar tomado em si mesmo”. (p. 24)

Quanto ao modo da narrativa, o autor afirma (1979, p.159), que *a priori*, este assunto pode parecer desprovido de pertinência. Uma vez que a função da narrativa, não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição, etc., mas simplesmente contar uma história, logo, conclui Genette:

...[r]elatar fatos (reais ou fictícios), o seu modo único, ou pelo menos característico, só pode ser, em rigor, o indicativo, e desde logo está tudo dito sobre o assunto, a menos que se estique um pouco mais do que convém a metáfora lingüística. (GENETTE, 1979, p. 159)

Sem se opor a extensão e, logo a distorção metafórica, o autor afirma poder responder a esta objeção que não existem apenas diferenças entre afirmar, ordenar, desejar, etc., mas também diferenças de grau na afirmação, e que estas diferenças se exprimem correntemente por variações modais. Assim, pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta segundo um outro ponto de vista; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a categoria de modo narrativo.

Será tomado como objeto de estudo neste trabalho o romance *Silêncio para 4.*, do escritor Rubem A. (1972) e a ele, aplicaremos o modo dramático, denominado por Genette como narrativa de falas. Segundo Genette, os fatores miméticos propriamente textuais



levam, conforme parece, a dois dados já implicitamente presentes nos comentários de Platão: a quantidade da informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais pormenorizada) e a ausência do informador, quer dizer, do narrador. A respeito desta definição sublinha Genette (1979):

“Mostrar” não pode ser senão uma *forma de contar*, e essa forma consiste ao mesmo tempo em *dizer* o mais possível *sobre*, mas *dizê-lo* o menos possível: “fingir, diz Platão, que não é o poeta quem fala” – ou seja, fazer esquecer que é o narrador quem conta. (GENETTE, 1979, p. 164) Os grifos são do autor.

A obra de Rubem A. (1972) se debruça neste segundo dado estudado por Genette, conforme a concepção de Platão, ou seja, a ausência do informador. As afirmativas serão verificadas, conforme anteriormente citado, por meio da obra *Silêncio para 4*.

O romance (aberto) de Rubem A.

A literatura moderna oferece ao leitor um caminho através do qual é possível sondar e compreender aspectos de uma determinada sociedade, seus costumes, angústias e anseios. Porém, nesse processo, para não incorrer em suposições infundadas, é imprescindível ter em mente que as fronteiras que separam as obras literárias da história e da filosofia, nem sempre se apresentam bem definidas. Não se pode esquecer também, quando se procura uma intersecção entre literatura e contexto social, que a historicidade de um texto literário está em sua própria forma de construção, na linguagem empregada, nos temas elegidos, na disposição destes no contexto mais amplo da obra, ou como afirma Nicolau Sevcenko:

“[a] criação literária revela todo e seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais,



formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção” (1985, p. 246).

Na evolução das formas literárias, nos últimos tempos, avulta como fenômeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas, sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

De mera narrativa de entretenimento, sem grandes pretensões, o romance voltou-se, entre outras questões, ao estudo da alma humana e das relações sociais, em reportagem, em testemunho polêmico, em reflexão filosófica. A respeito das relações sociais e estudo da alma humana, é que o autor Rubem A. se debruça na feitura de seu romance *Silêncio para 4*. Uma obra recheada de ironia e irreverência, mas que revela ao mesmo tempo o silêncio e a solidão.

O dicionário de autores portugueses, vol. IV (1998) afirma ser Rubem A. um dramaturgo, crítico literário e divulgador cultural de reconhecido mérito, e que se deu a conhecer como ensaísta e como autor de textos autobiográficos – quer sob a forma de diários (*Páginas*, 6 vols.), quer de memórias (*O Mundo à Minha Procura*, 3 vols.). Mas, foi, sobretudo, como ficcionista que as suas ironia e irreverência associadas a uma prosa de vanguarda, a um arrojo estilístico e a uma originalidade temática, marcaram definitivamente a escrita portuguesa a partir dos anos 50.

No texto de orelha do romance (1972), Antônio Alçada Baptista assevera que *Silêncio para 4* se trata:

[de] um romance de uma grande maturidade. Maturidade de estilo: o comando seguro da palavra incomandada. Maturidade do homem na desesperada procura do amor e da liberdade, numa sociedade que abriu o ventre aos antigos relógios das coisas e que talvez sem dar por isso, assim construiu a horta desolada onde cada dia o homem cultivava sua solidão... (A. Rubem, 1972)



Para compor a obra, o autor lança mão do estilo que Genette (1979) definiu em *Discurso da Narrativa* como sendo o *modo dialógico*. Ou seja, toda a narrativa irá se constituir unicamente por meio de falas. A total abolição do narrador formal e com ele, conseqüentemente, a narrativa sumária, bem como a imprecisão de outros elementos que comporiam uma narrativa como a cronologia, espaço físico e social, perspectiva, delimitação das personagens, fazem de *Silêncio para 4*. o que os estudiosos da literatura do pós-modernismo definiram como *romance aberto*.

A ausência da narrativa sumária e da caracterização das personagens.

O texto narrativo, como é sabido desde a análise de Platão sobre a *diegese* e a *mimese* poéticas, pressupõe sempre uma instância doadora do discurso: a mediação da apresentação, característica genérica do ato de transmissão da ficção narrativa.

O texto introdutório relevando detalhes ambientais, temporais, e delineando personagens é comum em boa parte das narrativas que se estendem até a metade do século XX. Entretanto, a partir da segunda metade deste século começa o *nouveau roman* e com ele alguns processos de desestruturação do antigo romance ou, romance fechado.

A primeira observação que se faz em *Silêncio para 4*. é a supressão da narrativa sumária, quer dizer, “ a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras.” (Genette, 1979, p.95), como se faz notar no início da obra:

- Sim, talvez. Não sei. Quem sabe. Um logo já, aqui de mesmo, eu? São de interrogações tantas, esclarecer no já. Vou contar a história dentro de mim, que sou eu. Quem desconfia. Dizem que um dos ministros, filhos de Deus, um dó dos diabos.

- Manhã de escrutínio secreto. Febre para muitas refeições, ama dos tempos antigos, ama da Estremadura, com dois pipos bem narrados chupe, ama de leite jocosos, um leite que nunca foi ao seminário, neto de Vasco da Gama, quente, calhau polido pelos beijos. Oração de penitência. Amém.

- Que trapalhada! Então como foi isso? Ela empurrou-me para o encontro, assim sem mais, narigueta chineseta, empurrou julgando que distraía as vistas, ficou despida, peitos caídos, submissos de umas férias cheias de angústia, marido que não manipula, só pensa na eternidade



vista através de discursos. Deixa-a a queimar fogo, chorrilho de sensações, pequeninas, pianíssimas, focadas num *ego* úivico, acanhadas, sempre à porta, sempre bandoleiro nas armas de caçadeira. (A. RUBEM, 1972, p. 11)

As personagens, que constituem um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca, uma vez que sem elas, conforme assevera Roland Barthes, “não existe verdadeiramente narrativa” (BARTHES, 1973, p. 197), não são apresentadas em *Silêncio para 4.* de um modo tradicional. A obra é iniciada (e se estenderá até o final) por meio do diálogo. Não há um “ponto de partida”. No romance tradicional em geral, elas (as personagens) são percebidas através de um retrato, mais ou menos minucioso, mais ou menos sobrecarregado de dados semânticos, podendo dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao caráter, ao modo de vida, etc.

Essas informações situam-se quase sempre nas páginas iniciais da narrativa, verificando-se, não raro, a sua presença logo no limiar da obra. A partir dessas informações, o leitor colhe detalhes que irão estabelecer e ampliar à medida que a intriga vai progredindo. Em *Silêncio para 4.* (1972) os retratos das personagens, conforme o enunciado acima, são inexistentes. Elas simplesmente dialogam:

- Fala muitas vezes de mim?
- Fala muito pouco de ti. Tentei a conversa de velhos amigos...
- Ela não adiantou nem atrasou. [...]
- Sim, está sempre atenta para não por o pé em ramo verde.
- São pessoas que estão sempre bem, raro põe o pé no sítio errado.
- Se ela soubesse que eu sei tudo que houve e que ainda há entre ambos, era um fim...
- Nem calculo como seria, mas, entre nós, já não há nada há muitos anos.
- Ficou o amor, os destroços, tu ainda vives para ela, eu estou aqui a mais.
- Nada disso. Não tens razão para uma coisa dessas.
- Posso não ter razão, é a verdade, ela dominou-te, domina-te, gostas de mim por causa dela, para mostrares...
- Isso já é muito complicado, interessa mais a nossa vida.
- Burrinho, é isso que estou a falar há mais de cinco anos, estamos aqui os dois, tu não secas, já estás seco, mas eu?, eu? O que estou aqui a fazer? (A. RUBEM, 1972, P. 136 -137)

Quando os retratos das personagens são inexistentes ou escassos, a personagem apresenta-se inicialmente, conforme assevera Silva (1988), como um “*assemantema*” que adquire significação, mais ou menos rapidamente e com maior ou menor clareza, através de



suas palavras, dos seus atos e das suas oposições, bem como as diferenças e afinidades relativamente a outras personagens.

O *nouveau roman* conduz ao seu grau extremo este processo de deterioração da personagem. Esta deterioração, conforme sublinha Jean Ricardou (*apud Silva* 1988 p. 707) “funciona como elemento diferenciador do *novo romance* em relação ao antigo romance. A personagem vai perdendo tudo o que a identificava e que lhe conferia solidez e relevo: a genealogia, a crônica familiar, a fisionomia, a idiossincrasia bem definida. Na narrativa de Rubem A. (1972) o próprio nome das personagens, elemento fundamental, sob o ponto de vista sociológico e jurídico, para a identificação e particularização do indivíduo, é destruído. Resta ao leitor, identificar nas mesmas, as sensações e emoções que as envolvem no momento: a busca de sentido para a vida, fraturada pelo sufoco, a angústia, o tédio e a solidão, como se pode verificar no excerto abaixo:

- A vida é uma chatice.
- Também é verdade, com momentos bons, desejos, ter desejos já é vida, já é uma convicção que entusiasma.
- O amor é convicção que entusiasma?
- É.
- Isso basta-te?
- Eu não sei muitas vezes o que me basta, vivo distraído, não sei [...]
- Estás seco, não posso fazer mais amor, estou impossibilitada de vir aqui para a cama, hoje é a última vez, última vez, estás a ouvir?
- Já ouvi várias vezes.
- Mas hoje acaba tudo, queres fazer pela última vez?
- Se eu acreditasse que era a última vez, queria fazer agora muito amor. Mas eu não acredito. (A.RUBEM, 1972, p. 211-212)

Assim, essas ausências e supressões, dão o tom do romance aberto. Por meio desses elementos os autores contemporâneos buscam representar a crise de identidade a que o homem moderno foi submetido. Esta crise da noção de pessoa, imediatamente explicável pela influência exercida em largos setores intelectuais e artísticos, pela psicanálise e pela psicologia das profundidades, tem uma matriz mais profunda e deve situar-se num contexto mais amplo: trata-se de uma conseqüência e de um reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando a sociedade contemporânea.

O modo dramático (narrativa por meio de falas)



Conforme citado no capítulo anterior, o discurso utilizado por Rubem A. para compor a narrativa de *Silêncio para 4*. é unicamente o diálogo entre dois personagens. Todo o romance se desenvolve por meio de suas falas. Um casal de amantes, inominado, vivendo uma relação extraconjugal na busca (inútil) de um sentido para suas vidas agastadas pelo matrimônio legal.

- Quando se casa, agüenta-se a vida inteira, ou a separação. Estás casada há vinte anos?
- Vinte. E tu?
- Há quinze.
- Já vês. Agüenta-se a convenção, convenção às costas, bem comportada. (A. RUBEM, 1972 p. 150)

Ironicamente, a relação entre os amantes também já se arrasta e se deteriora. Presos às lembranças de uma anterior relação, também extraconjugal e, pelos indícios que dão um ao outro, uma relação feliz, mas desfeita pelos descuidos de ambos, os dois vão tecendo um discurso amargo, dosado de saudosismo e solidão, enquanto pressentem o fim do “caso”. Insistem, no entanto, na continuidade. Tal qual o compromisso formal que os mantém *algemados* a seus legítimos cônjuges, a situação do casal de amantes se encontra em crise. As evidências se fazem notar por via do excerto abaixo:

- [v]amos à praia, uma praia aberta, com pouca gente. Apetece-me ir, ir já.
- Estás muito ativo, durante cinco anos fomos meia dúzia de vezes e agora fúrias para ir, queres saltar para fora desta prisão.
- Prisão, a cama?
- Para nós tem sido.
- Prisão boa, vale a pena estar preso assim, é tão bom ter-te ao lado, estamos aqui neste momento, ninguém mais sabe, ninguém mais pode imaginar, estamos os dois, só os dois, somos um e outro, somos carne a carne, já reparaste que isso é tão bom. São estes momentos que valem o amor, são o amor.
- Vamos começar outra vez a discussão?
- Qual discussão?
- O que é amor para ti, o que é amor para mim, o que amor?
- Acabamos por ficar aqui.
- Essa é muito boa, eu que estou sempre a tomar as iniciativas para sairmos, eu ainda sou culpada de passar os anos aqui na cama?! Tens uma coragem de dizer umas coisas sem nexo. [...]
- Ainda acreditas nisso, não compreendes como eu sou?
- Tu estás convencida há vários anos de que eu não te compreendo. Esta é sempre a teoria das mulheres, que não são compreendidas, que não são queridas, que não são adoradas, as queixas montanhas grandes, queixas



enormes, sempre a justificar uma infelicidade que lhes vem lá do fundo da criação do mundo, do útero, da terra, as mulheres refletem o útero feminino da terra, um útero cheio de aflições, em conclusão, queixam-se de tudo[...] (A. RUBEN, 1972, p. 200-201)

Para elucidar o discurso narrativo por meio de falas, Genette toma como exemplo um trecho da última página da obra *Sodome et Gomorre* de Proust quando Marcel declara à sua mãe: “É absolutamente necessário que desposse Albertine” (Proust *apud* Genette, 1979, p. 167). Assevera Genette que, não há, entre o enunciado presente no texto e a frase supostamente pronunciada pelo herói outra diferença além das que respeitam a passagem do oral ao escrito.

Genette vislumbrará três estados de discursos de personagem, pronunciado ou interior, ligando-os à distância da narrativa. Recorrendo novamente à obra de Proust *Sodome et gomorre*, o teórico, inicialmente, aponta o *discurso narrativizado* (ou contado), que, segundo ele, é evidentemente o estado mais distante, e em geral, o mais redutor.

Neste exemplo, sugere que o herói da “*Recherche*” (Genette, 1979, p. 169), em vez de reproduzir o seu diálogo com a mãe escrevesse simplesmente no final de *Sodome*: “informei à minha mãe da minha decisão de desposar Albertine”. Ter-se-ia neste exemplo uma narrativa de pensamentos ou discurso interior narrativizado.

Um outro estado distinguido por Genette seria o discurso *transposto*, em estilo indireto. O autor recorre novamente à obra de Proust, onde teríamos:

“Disse à minha mãe que era absolutamente necessário que desposasse Albertine” (discurso pronunciado), “Pensei que me era absolutamente necessário desposar Albertine” (discurso interior). (GENETTE, 1979, p. 169)

Essa forma, conforme sublinha Genette, nunca dá ao leitor garantias nenhuma. E ainda que um pouco mais mimético que o discurso contado, e em princípio capaz de exaustividade, também não reserva ao leitor, nenhum sentimento de fidelidade literal às falas pronunciadas. E assevera:

A presença do narrador é muito sensível, e na própria sintaxe da frase, para que o discurso se imponha com a autonomia documentária de uma citação. Está, por assim dizer, previamente admitido que o narrador não



se contenta com transpor as falas em proposições subordinadas, mas que as condena, as integra no seu próprio discurso, e, logo, as *interpreta* no seu próprio estilo. (GENETTE, 1979, p. 170)

A terceira forma, que em conformidade com o autor é a mais mimética, é também a que se *encaixa* no romance de Rubem A. Esta forma consiste em o narrador fingir ceder literalmente a palavra à sua personagem. Esse discurso *relatado* (*reportado*) de tipo dramático é adotado, conforme sublinha Genette, desde Homero, pelo gênero narrativo misto que é a epopéia. E, seguidamente, que será o romance, em sua seqüência, como forma fundamental do diálogo (e do monólogo). Em *Silêncio para 4.*, essas evidências se fazem em todo o desenvolvimento da obra durante a aparente conversa do casal. Há falas que mais são extensos monólogos carregados de uma carga ora dramática, ora reflexiva, como se faz notar no trecho abaixo:

- E os homens de que é que gostam? Barriga cheia, cama feita e comida desfeita. De que é que os homens mais gostam? De estar uns com os outros, afinal são uma raça à parte, os homens bastam-se, são todos homossexuais em potência. Jogam futebol para se amarem e odiarem uns com os outros. Se fosse possível reproduziam-se a eles próprios. O pai quer sempre um filho, prefere um filho a uma filha, o filho é o descendente, o filho é a convenção, o filho é o produto andrógino da sua própria copulação, o filho é homem como ele, admira o filho, exalta o filho, procura pelo filho, é um amor homossexual na sua forma mais primária, simples, hierárquica. [...] (A. RUBEM, 1972, p. 56)

- [e]m todos os casos, nem suspeitas havia. Em todos os homens há suspeitas de homossexuais, em todos, padres, professores, ministros, oficiais, pintores, escritores, generais, alfaiates, canalizadores, antiquários, banqueiros, motoristas, ajudante de homossexuais em todos os campos da vida, uns que se ajudam aos outros, que não escondem esse amor, os exércitos são hordas de homossexuais, escolas de contenção, as batalhas foram feitas por homossexuais, para se dominar no seu amor de destruição... (A. RUBEM, 1972, p.57)

Para Genette (1979) não se deve esquecer a influência exercida durante séculos sobre a evolução dos gêneros narrativos por tal privilégio, massivamente concedido à dicção dramática. E não apenas na canonização da tragédia como gênero supremo em toda tradição clássica, mas também mais sutilmente nessa tutela exercida sobre o narrativo pelo modelo dramático, que se traduz no emprego da palavra “cena” para designar a forma fundamental da narração romanesca.



A obra de Rubem A., se insere igualmente nesta moderna tradição romanesca, pela ausência de um enredo uniforme e sistemático, com toda a urdidura do episódio que atrai outro episódio até um final contundente, e pela atenção concedida à vida psicológica das personagens, uma vida psicológica extremamente densa e complexa. Diferentemente da estrutura do texto propriamente dramático (ou teatral) onde, tradicionalmente, há indicações de cenas, luz, cenário, figurinos, marcações, etc. (o que poderia sugerir de certa forma, uma narrativa sumária) *Silêncio para 4.*, afastado do tradicional modelo de romance, inova pela total absorção destas indicações ao mesmo tempo que se transforma num enigma que não raro cansa o leitor por suas propostas de “romance aberto”, de perspectivas e limites incertos.

- O amor é ultrapassado?
- Até certo ponto é.
- Estás a desenvolver uma teoria para saíres deste barco das nossas relações. Não te interessa mais o amor, pois não?
- A forma doméstica, tradicional, essa não. Ultrapassada.
- Posso me ir embora?
- Podes, se queres, podes.
- Foram anos em que julguei que era capaz de transmitir amor.
- Foste capaz, disso tem a certeza.
- Um amor sem grandes repercussões, chalado.
- O teu amor tinha dimensões enormes, casarão de amor, desencontro.
- Desencontro. (A. RUBEN, 1972, p. 218)

Conforme acentuado anteriormente (Genette, 1979), uma das grandes vias de emancipação do romance moderno consiste em levar ao extremo, ou ao limite, essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira, a palavra à personagem. Exatamente o que ocorre na estrutura da obra *Silêncio para 4.* Como, também, dito anteriormente, a narrativa inicia-se com um diálogo entre dois personagens: “- Sim, talvez. Não sei. Quem sabe. Um jogo já, aqui de mesmo, eu?[...]” “- Manhã de escrutínio secreto.” [...] (A. Rubem, 1972, p. 11), e assim prossegue até a última página, segundo a ordem dos pensamentos, percepções e ações realizadas e sofridas por eles.

Elucida Genette (1979, p. 173) que, ter-se-á, talvez, reconhecido nesta descrição a mais justa definição daquilo que com pouco foi a propósito batizado de discurso imediato. Onde o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um estilhaçamento sutil das formas literárias e todo tipo de divagações aparentemente sem nexos, a partir de temas filosóficos, artísticos, psicológicos ou históricos, mas que faz sentido quando as peças soltas do *quebra-cabeça* se encaixam, pouco a pouco, no vórtice da escrita controlada por Rubem A. dão o *tom* de *Silêncio para 4* (1972).

Através da sugestão de sua prosa, o autor cria um território narrativo onde se cruzam elementos factuais, convergidos ao modo dialógico e à investigações psicológicas integradas ao seu processo desconstrutivo. Conforme observado anteriormente a respeito do *romance aberto*, em *Silêncio para 4*. não existe uma diegese com princípio, meio e fim bem definidos: os episódios sucedem-se, interpenetram-se ou condicionam-se mutuamente, mas não fazem parte de uma ação única e englobante.

Recorrendo novamente ao dizer de Antônio Alçada Baptista (1972) no texto de orelha da obra, o autor, em seu fazer poético, “comanda a palavra incomandada” por meio da quebra da cronologia, espaço e perspectivas. Introduzindo em sua estrutura narrativa parágrafos intermináveis e por vezes, acelerados por uma pontuação caótica para demonstrar, talvez, por meio desse caos, a condição a que foi mergulhado o homem contemporâneo. As evidências se fazem notar conforme excerto abaixo:

- [p]alavras emitidas sem destino palavras de emissores humanos que vomitam para longe mundo aberto de terreiros praças palavras que se agarram às estátuas públicas nos pêndulos dos relógios brincam com as luas divertem-se à saída dos grandes armazéns palavras que não são ouvidas palavras interrompidas choques de dois aviões em pleno vôo assim mesmo choque brutal de frutos ácidos palavras de emissores clandestinos emissores que querem a revolta o bom eldorado que vive nas palavras cortadas palavras para operários camponeses aliciantes pelo povo palavras que engrolam pacóvios desprevenidos andam no ar são de liberdade de igualdade de fraternidade palavras que se chocam neste drama [...] (A. RUBEM, 1972, P.190-191)

O termo de um romance *aberto* contrasta profundamente com o termo de um *romance fechado*: no caso deste, o leitor fica a conhecer a sorte final de todas as personagens e as derradeiras conseqüências da diegese romanesca; já em *Silêncio para 4*. (um romance aberto), pelo contrário, o autor não elucida os seus leitores acerca do destino definitivo das personagens ou acerca do epílogo da diegese.



A narrativa romanesca dissolve-se numa espécie de reflexão filosófica e metafísica, os contornos das coisas e dos seres adquirem dimensões por vezes, irreais, as significações ocultas de caráter alegórico ou esotérico impõem-se, muitas vezes, como valores dominantes do romance. O propósito primário e tradicional da literatura romanesca oblitera-se e desfigura-se.

O leitor, (principalmente aquele a que se convencionou chamar de *leitor desavisado, primário, comum, etc.*) experimenta em geral uma forte desilusão perante o final de um *romance aberto*, pois sente a falta do já mencionado capítulo conclusivo. É o que se percebe na última página através das falas das personagens deste romance de Rubem A.. Após uma imensa fala que se estende por dez páginas, o suposto final do romance chega às vias de fato com os seguintes dizeres:

-...[c]orpos chorando os corpos deles próprios não sabendo mais se estavam a consertar o que não tinha consertado. Corpos em grande separados de amor, corpos amigos, ligados de amor, corpos erguidos agora mesmo.

- Bem. Vou-me embora.

- Vamos à praia? (A. RUBEM, 1972, p. 270-271)

Como o resultado da viagem interior de Rubem A. é o silêncio, em muitas das vezes as palavras lançadas pelas personagens, mais servem para sublinhar a incomunicabilidade e o desgaste da relação do casal. Articular as palavras, os sons e os aparentemente sem-sentidos na iminência do nada, é também uma desesperada tentativa de ser, de manter a continuidade da vida ou, neste caso, do relacionamento. Schüller (2001 p. 215) afirma que “falamos (ou escrevemos) para não morrer”. Os diálogos estabelecidos pelas personagens, ainda que em boa parte, de uma maneira vaga e imprecisa, garantem, ou insistem, [n]a sobrevivência. Interromper de todo o exercício da fala é emaranhar-se irrecorrivelmente no nada, na solidão, no silêncio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Rubem. *Silêncio para 4*. Lisboa: Moraes Editores, 1972.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973.



GENETTE, G errard. *Discurso da narrativa* – Lisboa: Arcádia, 1979.

SCHÜLLER, Donald. *Heráclito e seu dis(curso)* – Porto Alegre: L&PM, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Sociais e cria o cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

www. Iplb.pt/pls/diplb. in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. V, Lisboa, 1998. Acessado em Out./2006.