



Programa de Pós-Graduação em
LINGUÍSTICA

**CONTAR PARA OCULTAR(-SE): O FUNCIONAMENTO DO
SILÊNCIO NA/PELA FORMULAÇÃO DE JAVIER MARÍAS EM
“AMANHÃ, NA BATALHA, PENSA EM MIM”**

São Carlos
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

JÚLIO CÉSAR MARTINS SANTOS

CONTAR PARA OCULTAR(-SE): O FUNCIONAMENTO DO SILÊNCIO NA/PELA
FORMULAÇÃO DE JAVIER MARÍAS EM “AMANHÃ, NA BATALHA, PENSA EM
MIM”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Linguística da Universidade
Federal de São Carlos para a obtenção do título
de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguagem e Discurso

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Nogueira

SÃO CARLOS

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Júlio César Martins Santos, realizada em 09/08/2024.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Luciana Nogueira (UFSCar)

Profa. Dra. Greicyly Cristina da Costa (UNICAMP)

Prof. Dr. Luiz Andre Neves de Brito (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

À Pequena, minha mãe, primeira contadora de histórias.

A meu pai, a quem eu primeiro li.

À Amanda, minha melhor interlocutora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Amanda, minha esposa, minha maior incentivadora e melhor interlocutora, pela compreensão e paciência nestes anos de caminhada e, principalmente, por com ela poder dividir a vida e construir sonhos juntos.

Agradeço a minha mãe, Neuza, carinhosamente chamada de *Pequena*, que lia para que eu dormisse, que emprestava livros da escola onde trabalhava para que eu lesse – e talvez não tivesse a dimensão do que isso significaria para a minha vida.

Agradeço a meu pai, Eli, por sua devoção aos seus.

Agradeço a meu irmão, Cássio Rafael, por ser um exemplo e uma inspiração desde quando me conheço por gente.

Agradeço a meus amigos, a “rapazadinha craque de bola”, em especial a Guilherme Gomes, Lucas Figueiredo, David Barbato e Perseu Ferreira pelas conversas, risadas e pela compreensão por minha presença quase sempre errática.

Agradeço à professora Luciana Nogueira pela confiança, pela fala calma e paciente, pela generosidade de compartilhar.

Agradeço aos professores e professoras do curso de Letras da Universidade do Vale do Sapucaí por terem me auxiliado a ver caminhos e sentidos outros que eu sequer imaginava existirem.

Agradeço à professora Dra. Greciely Cristina da Costa e ao professor Dr. Luiz André Neves de Brito por aceitarem o convite para comporem, como membros titulares, a banca do exame de defesa, além das contribuições feitas durante o processo de qualificação. Agradeço, ainda, às professoras Dra. Juciele Pereira Dias e Dra. Carolina de Paula Machado por participarem desta banca como suplentes.

Agradeço a Deus, à vida, ou a qualquer nome que se possa dar à força inexplicável que nos faz continuar.

“A única coisa segura seria não dizer nem fazer nunca nada, e mesmo assim pode ser que a inatividade e o silêncio tivessem os mesmos efeitos, idênticos resultados, ou quem sabe até piores”.

Javier Marías

RESUMO

Esta dissertação tem como material de análise a obra literária “Amanhã, na batalha, pensa em mim” (1994), do escritor espanhol Javier Marías (1952-2022). Ancorada pela teoria da Análise de Discurso (AD), de Pêcheux e Orlandi, busca compreender de que modo o silêncio funciona na/pela formulação do autor nesta obra. Silêncio e formulação, por sua vez, noções bastante caras à Análise de Discurso e que foram aqui trabalhadas sob o viés da obra de Orlandi (2012a, 2012b, 2012c, 2015). Dividida em três capítulos, remete a uma estrutura temática que observa momentos fundamentais para a narrativa, quais sejam: *Morte*, *Cerco* e *Desvelar*. A partir desta organização, estabeleceu-se um diálogo com a teoria para a construção de um dispositivo de análise de modo a relacionar as passagens descritas no romance às condições de produção da obra, isto é, aos aspectos sócio-históricos, ideológicos e à exterioridade constitutiva. Deste modo, os recortes produzidos tiveram como foco funcionamentos linguísticos, nos âmbitos sintático e semântico, recorrentes, como a denegação, as enumerações apositivas e as repetições. Com base nestes recortes foi possível discutir questões relativas principalmente à sociedade espanhola do século XX, em especial no que se refere aos desdobramentos da Guerra Civil Espanhola (1937-1939), o subsequente regime ditatorial implementado pelo general Francisco Franco (1939-1975), a transição democrática ao término da ditadura e as décadas finais do milênio, período em que se desenvolve a trama. Assim, os diferentes tipos de silêncio descritos por Orlandi (2015), a saber, *fundador* e a *política do silêncio* – subdividida em *silêncio constitutivo* e *local* – comparecem na obra de maneira a tocar nas feridas ainda não cicatrizadas das experiências traumáticas ocorridas na Espanha do século passado, uma vez que os sentidos produzidos na tensão entre o contar e o não contar remetem à banalização da violência e da morte, à perseguição e vigilância constantes vividas ao longo de décadas de repressão em confronto com a posterior abertura política e a incontornável mudança dos tempos ensejada pela revolução tecnológica anunciada e de fato levada a cabo. Aos sujeitos destes tempos, então, coube lidar com estes dois polos: o trauma do passado e a tensão do porvir. A formulação maríasiana, caracterizada pelos longos períodos, serve, desta feita, de posto de observação e escuta não só por suas elaboradas construções imagéticas, mas também pelo que deixam entrever pelas pistas e pelos traços sutis deixados pelo/no que (se) silencia.

Palavras-chave: silêncio; formulação; análise de discurso; literatura; Guerra Civil Espanhola; ditadura franquista; Javier Marías.

RESUMEN

Esta tesis utiliza como material de análisis la obra literaria “Mañana en la batalla piensa en mí” (1994), del escritor español Javier Marías (1952-2022). Anclado en la teoría del Análisis del Discurso, de Pêcheux y Orlandi, busca comprender cómo funciona el silencio en/a través de la formulación del autor en esta obra. Silencio y formulación, a su vez, son nociones muy importantes para el Análisis del Discurso y que aquí fueron trabajadas bajo la perspectiva del trabajo de Orlandi (2012a, 2012b, 2012c, 2015). Dividido en tres capítulos, remite a una estructura temática que observa momentos fundamentales para la narrativa, a saber: *Muerte*, *Asedio* y *Develamiento*. A partir de esta organización se estableció un diálogo con la teoría para construir el dispositivo de análisis con el fin de relacionar los pasajes descritos en la novela con las condiciones de producción de la obra, es decir, con los aspectos sociohistóricos, ideológicos y de exterioridad constitutiva. De esta manera, los recortes producidos se centraron en funciones lingüísticas recurrentes, en los ámbitos sintáctico y semántico, como la negación, las enumeraciones apositivas y las repeticiones. A partir de estos recortes fue posible discutir cuestiones relativas principalmente a la sociedad española del siglo XX, especialmente en lo que respecta a las consecuencias de la Guerra Civil española (1937-1939), el posterior régimen dictatorial implementado por el general Francisco Franco (1939-1975), la transición democrática al final de la dictadura y las décadas finales del milenio, período en el que se desarrolla la trama. Así, los diferentes tipos de silencio descritos por Orlandi (2015), a saber, el *fundador* y la *política del silencio* – subdividido en *silencio constitutivo* y *local* – aparecen en la obra para tocar las heridas aún no cicatrizadas de las experiencias traumáticas ocurridas en España durante el último siglo, ya que los significados que se producen en la tensión entre decir y no decir remiten a la banalización de la violencia e de la muerte, la constante persecución y vigilancia vividas a lo largo de décadas de represión frente a la posterior apertura política y el ineludible cambio de tiempos provocado por la revolución tecnológica, anunciado y efectivamente llevado a cabo. Los sujetos de estos tiempos, entonces, tuvieron que lidiar con estos dos polos: el trauma del pasado y la tensión del futuro. La formulación maríasiana, caracterizada por largos periodos, sirve, esta vez, como puesto de observación y escucha no sólo por sus elaboradas construcciones imaginativas, sino también por lo que nos permite vislumbrar a través de las pistas y huellas sutiles dejadas por/en el que se silencia.

Palabras clave: silencio; formulación; análisis del discurso; literatura; Guerra civil española; dictadura franquista; Javier Marías.

ABSTRACT

This Master's Thesis uses as material for analysis the literary work "Tomorrow in battle think on me" (1994), by the Spanish writer Javier Marías (1952-2022). Anchored by the theory of Discourse Analysis, by Pêcheux and Orlandi, it seeks to understand how silence works in/through the author's formulation in this work. Silence and formulation, in turn, are notions that are very important to Discourse Analysis and that were worked on here under the perspective of the work of Orlandi (2012a, 2012b, 2012c, 2015). Divided into three chapters, it refers to a thematic structure that observes fundamental moments for the narrative, namely: *Death*, *Siege* and *Unveiling*. From this organization, a dialogue was established with theory to construct the analysis device in order to relate the passages described in the novel to the conditions of production of the work, that is, to the socio-historical, ideological aspects and constitutive exteriority. In this way, the Excerpts produced focused on recurring linguistic functions, in the syntactic and semantic spheres, such as negation, appositive enumerations and repetitions. Given these Excerpts, it was possible to discuss issues relating mainly to Spanish society in the 20th century, especially with regard to the consequences of the Spanish Civil War (1937-1939), the subsequent dictatorial regime implemented by General Francisco Franco (1939-1975), the democratic transition at the end of the dictatorship and the final decades of the millennium, the period in which the plot develops. Thus, the different types of silence described by Orlandi (2015), namely, *founder* and the *politics of silence* – subdivided into *constitutive* and *local silence* – appear in the work in order to touch on the still unhealed wounds of the traumatic experiences that occurred in Spain during the last century, since the meanings produced in the tension between telling and not telling refer to the trivialization of violence and death, constant persecution and surveillance experienced over decades of repression in confrontation with the subsequent political openness and the unavoidable change of times brought about by technological revolution announced and actually carried out. The subjects of these times, then, had to deal with these two poles: the trauma of the past and the tension of the future. The Mariasian formulation, characterized by long periods, serves, this time, as an observation and listening post not only for its elaborate imagetic constructions, but also for what it allows us to glimpse through the clues and subtle traces left by silent/in what is silenced.

Keywords: silence; formulation; discourse analysis; literature; Spanish Civil War; Franco dictatorship; Javier Marías.

SUMÁRIO

“QUEM CONTA COSTUMA SABER SE EXPLICAR”: UMA INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: “NÃO PROCUREI, NÃO QUIS” – A MORTE	17
1.1 “O que acontece não acontece totalmente enquanto não é descoberto”: Breve resumo	17
1.2 “No revés do tempo”: Das condições de produção	19
1.3 “Falar evita abandonar a espera”: Contar e ocultar.....	26
1.4 “É preciso esperar, ver”: Considerações parciais do capítulo	41
CAPÍTULO 2: “EU TINHA ME TRANSFORMADO NO FIO” – O CERCO	43
2.1 “Os que falam de mim não me conhecem”: Das possibilidades para o cerco	43
2.2 “Nesse caso eu teria tido de deixar de ser ninguém”: A estrutura do cerco	48
2.3 “Tenho você nas mãos, só teria de me revelar”: Considerações parciais do capítulo	67
CAPÍTULO 3: “QUE DESGRAÇA SABER TEU NOME EMBORA JÁ NÃO CONHEÇA TEU ROSTO AMANHÃ” – DESVELAR	68
3.1 “O rosto que deixamos de ver”: Preâmbulo à revelação	68
3.2 “É cansativo mover-se na sombra”: Revelar, recordar, repetir	70
3.3 “Quem conta sempre conta mais tarde”: Considerações parciais do capítulo	91
“AINDA NÃO DISSE ‘JÁ VOU’, AINDA NÃO DISSE”: CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96
ÍNDICE DE RECORTES	100

“QUEM CONTA COSTUMA SABER SE EXPLICAR”: UMA INTRODUÇÃO

Um nó ata os fios do dizer. Em movimentos circulares, marcados por encontros e recusas, descrições precisas do insólito cotidiano e de memórias enevoadas, este dizer se expande, adensa-se, avoluma-se ante à iminência de consumir-se no que busca – ou não – revelar. Romper aquele nó e(é) afirmar: “Tudo tem seu tempo para ser acreditado, até o mais inverossímil e descabelado” (Marías, 2008, p. 123).

E um nó é tão somente um ponto de obstaculização se o que se deseja é chegar ao fim, pôr termo à espera e à hesitação. Deslindá-lo parece ser, então, a função principal do olho que se propõe a ver, reparar. Eu, de minha parte, não creio ser esse o trabalho do leitor mais atento, do *analista*, especialmente quando o objeto analisado pertence ao campo da literatura. Caso assim o fosse, ficariam de fora as etapas do *processo* do fazer literário, seriam desconsiderados o manejo das mãos que se põem a enredá-lo – aquele nó – e a diligência dos dedos que o atam e o liberam.

É fundamental, portanto, não esquecer de que a palavra, o dito, bem como os efeitos que deles se produzem, possuem carnadura e peso descritíveis, reconhecíveis, ainda que por traços. Mais: o que é suspenso, adiado e interditado ao olhar – *silenciado* – por breves ou longos períodos (sejam os inscritos na linha sucessória do tempo ou os que compõem o espaço da página), amearha um conjunto de saberes compartilhados que emergem e se apresentam como fatalidade e univocidade. Talvez o sujeito que conta, constituído e instigado por seu tempo, conjure não só as incertezas que lhe são comumente atribuídas, mas também as convicções que história e língua (i)mobilizam.

O romance *Amanhã, na batalha, pensa em mim* (1994), do escritor espanhol Javier Marías (1951-2022), é aqui peça central que, a exemplo do que diz Orlandi (2012d), enseja múltiplas entradas e saídas, mudanças de direção, distintos cenários e atores que ora se propõem a contar, ora a silenciar. Peça que pode ser lida como recorte de/para análise, a tratar desses e de outros temas – tanto os que se referem à língua e à escrita quanto os que, por uma e outra, conformam as vicissitudes da existência. Ao fazê-lo, realiza-se de modo a sublinhar o caráter errático e divagante de um narrador por vezes obscurecido, posto em silêncio, em/por seu próprio contar. Com efeito, impinge à materialidade do texto estas características por meio de descrições as mais pormenorizadas em que se enumeram as múltiplas possibilidades, escalando da banalidade à absurdez, de confronto com a realidade, além de valer-se do refúgio da língua que, ao contar, denega, apaga e, numa aparente contradição, desvela o sujeito.

Mas de *que* e de *quem* falamos, precisamente? A fim de situar o leitor deste estudo, é forçoso elucidar as condições de emergência da obra e o lugar de seu autor no cenário literário. Publicada em 1994, *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, lida aqui em sua 1ª edição brasileira, de 1997, pela Martins Fontes, com tradução de Eduardo Brandão, sucede ao enorme êxito de *Coração tão branco* (1992) e ratifica de vez o nome de Javier Marías entre os grandes escritores contemporâneos de língua espanhola. Antes disso, já a partir da segunda metade da década de 1980, o professor de Literatura Espanhola e Teoria da Tradução começa a ser reconhecido para além dos círculos acadêmicos com o lançamento do romance *O homem sentimental* (1986) – mesmo que não houvesse deixado de escrever e publicar ao longo dos anos que antecederam ao sucesso. Até sua morte, em 2022, Marías produziu romances, ensaios, artigos e traduções, recebendo notoriedade mundial. Ao longo da dissertação, traremos mais detalhes acerca das condições de produção da obra, que incluem o autor e outros de seus romances.

Longe de qualquer incidentalidade, são as décadas precedentes à virada do século e os anos iniciais do novo milênio o período de seus romances mais célebres, inclusive o ora analisado. A Espanha recém-saída da ditadura de Francisco Franco, o cenário. Os sujeitos de seu escrutínio, chamados a encararem o novo que se avizinha, por alguns momentos se voltam ao passado idílico, porque pretérito, de sua infância e juventude, às memórias embotadas de outrora e procuram dar-lhes viço, talvez como modo de expressarem sua relutância, ou seu temor, diante do desconhecido à porta. Seguir adiante, adentrar uma nova era, ou fechar-se no espaço designado pela memória, onde os fatos – e as *formulações* – ganham cores – *sentidos* – outras à medida que se encontram com a *atualidade*? Aliás, é possível escolher apenas uma dessas opções, visto que estão de tal maneira imbricadas?

Além destas, outras questões se impõem: como os dizeres deste sujeito, motores da dúvida e da hesitação, podem produzir ao mesmo tempo silêncios e sentidos? Afinal, silenciar é *estar* no sentido? Quem é este que, pejado de dúvidas e certezas, conta apesar das advertências: “A única coisa segura seria não dizer nem fazer nunca nada, e mesmo assim pode ser que a inatividade e o silêncio tivessem os mesmos efeitos, idênticos resultados, ou quem sabe até piores” (Marías, 1997, p. 147)? Como se vê, questionamentos¹ nada simples de se responder.

¹ E me lembro do conselho de Rilke (2009, p. 43), em seu “Cartas a um jovem poeta”: “Peço-lhe que tente ter amor pelas próprias perguntas, como quartos fechados e como livros escritos em uma língua estrangeira. Não investigue agora as respostas que não lhe podem ser dadas, porque não poderia vivê-las. E é disto que se trata, de viver tudo. Viva agora as perguntas”.

Com o intuito de vislumbrar respostas, mesmo que provisórias, a essas perguntas baseio-me na teoria da Análise de Discurso (AD) de origem francesa, mais detidamente nos estudos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi. Nesta teoria, encontrei solo para tratar da literatura por ambas se configurarem como lugares instáveis, dispersos e inquietantes – adjetivos não tomados em sua forma pejorativa, posto que não os considero desqualificantes. É exatamente por não rejeitar o que, para muitos, seria um “defeito” que tomo a AD como sustentação teórica: acredito ser esse “lugar” o mais profuso em se tratando de produção e mobilização de sentidos. Discorro abaixo a respeito das noções centrais nas quais me amparo para a construção deste estudo.

“Formular”, diz Orlandi, “é dar corpo aos sentidos” (2012c, p. 9). A noção, oriunda da AD referida acima, é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Por meio dela, da formulação, o sujeito se move, se esconde, se delinea. Embebido das contradições que carregam o seu tempo e que o constituem, este sujeito tem atado ao corpo dos sentidos mobilizados na/pela formulação o seu próprio corpo, no qual história e ideologia trabalham incessantemente no encontro com a língua, local de materialização do discurso. Ainda segundo Orlandi (*idem*, p. 10):

Não há corpo que não esteja investido de sentidos e que não seja o corpo de um sujeito que se constitui por processos de subjetivação nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais, assim como o modo pelo qual, ideologicamente, somos interpelados em sujeito. Dessa forma é que pensamos que o corpo do sujeito é um corpo ligado ao corpo social e isto também não lhe é transparente.

É na formulação, portanto, que o sujeito se mostra – e se oculta; nela/por ela é que a ideologia, responsável pela produção das evidências do sujeito e do sentido, materializa-se nos discursos que atravessam a língua e reclamam sentidos à história. Em resumo, a formulação é: “O momento em que o sujeito diz o que diz. Em que se assume autor” (*idem*, p. 10).

Caso recorrêssemos ao senso comum, formular, contar, narrar seriam gestos diametralmente opostos à concepção de silêncio, já que a ele se atribui o vazio anódino para onde os dizeres são relegados. Não de acordo com a perspectiva teórica que adotamos, especialmente se nos escudamos nos estudos de Orlandi (2015). Segundo a autora (*idem*, p. 12): “há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer”. Para ela, o silêncio possui materialidade própria, um modo específico de produzir sentidos. Mais: “ele é necessário à significação” (*idem*, p. 45), do que decorre que só há significação porque há silêncio. É possível, assim, designar dois tipos de silêncio: o *fundador*, “aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar”; e a política do silêncio, subdividida em *silêncio constitutivo*, “que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma

palavra apaga necessariamente ‘outras’ palavras)” e *local*, “que se refere propriamente à censura” (*idem*, 2015, p. 24). Nesta dissertação, buscaremos compreender estas formas por diferentes recortes, considerando-as no entrelaçamento com a formulação de Javier Marías, na qual os longos períodos e as complexas composições imagéticas criam uma atmosfera de hesitação, espera e adiamento.

Desse modo, o silêncio trabalhado pela AD subverte o senso comum que o concebe como falta, ou ainda, como um vazio destituído de significação. Ele é a contraparte da linguagem, repita-se, com materialidade própria e que, na relação com a língua – em nosso material de análise detentora de certa especificidade, que é a da literatura – permite não apenas visualizar indícios do sujeito, mas significá-lo por sua ausência. Do viés que nos propomos a analisar: aqui, pretendemos compreender de que maneira o silêncio, em suas variadas formas, funciona na/pela formulação mariasiana, já que, embora alerte para os riscos de contar, não se exime de fazê-lo e com isso aumenta o silêncio, isto é, as possibilidades de significar(-se) (*idem*, p. 69).

Não menos importante é salientar o lugar pelo/no qual circulam os dizeres aqui analisados: o texto literário. O termo *circular* não comparece aqui a esmo: ele remete a outro conceito relevante para o estudo, o de *circulação*, que se refere aos meios, aos trajetos e também ao suporte no qual os dizeres são mobilizados (Orlandi, 2012c, p. 11). E justamente pelos dizeres estarem suportados por uma obra literária, sob a qual um farto campo teórico, o da Teoria Literária, desenvolve-se é essencial explicitar qual viés analítico deste campo será considerado no entrecruzamento com a teoria discursiva.

Ela, a Teoria Literária, será mobilizada de maneira pontual, como aporte em alguns momentos ao longo das análises. Os estudos de Eagleton (2006; 2017) servirão de apoio naquilo que tocam o aspecto *material* da literatura, isto é, seu peso, sua constituição e sua relação com a história, além de sua especificidade no que se refere ao modo de funcionamento. Na outra ponta, sua inclinação por não incorrer em definições estáticas concernentes ao conceito de literatura também nos será útil:

Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo. (...) A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. (Eagleton, 2006, p. 16)

Apesar de uma aparente contradição entre as duas concepções destacadas, vejo aí semelhanças e aproximações com a AD na medida em que a teoria defendida por Eagleton, de modo análogo à discursiva, em primeiro lugar não despreza o que há de material no fazer

literário – o *modo* de mobilização da escrita, a inscrição da história na língua e seus efeitos na produção e movência dos sentidos –; e em segundo, rejeita definições permanentes, peremptórias. A respeito do segundo tópico, passa longe de ser nosso intuito buscar por definições de quaisquer ordens, em especial sobre o que vem a ser a literatura, sendo, inclusive, bastante desejável do ponto de vista analítico a abertura sugerida pelo autor. Recai, assim, sobre o primeiro o nosso interesse de modo mais incisivo, no diálogo com a AD: a materialidade linguística e seu modo de produzir sentidos a partir do texto literário.

Texto literário que, ademais, é campo de análise profícuo para a análise de discurso. Estudos como os de Fedatto (2015), Almeida (2016) e Brum (2023) expõem diferentes caminhos para se pensar este lugar específico de circulação de discursos a partir da AD, sejam, respectivamente: na relação entre o discurso literário e a constituição das línguas e conseqüentemente das políticas linguísticas (Fedatto, 2015); no desdobramento (ou a *dobra sobre si mesma*) provocado pela literatura ao não se considerar língua e poesia como categorias distintas (Almeida, 2016); ou no funcionamento de uma formação discursiva própria da literatura, denominada formação discursiva estética, região do interdiscurso sob a qual a ilusão de transparência e unidade se dissolvem (Brum, 2023). Estes trabalhos, ainda que não coincidentes com o que nos propomos a realizar, demonstram a amplitude analítica e temática suportada pela AD.

No que tange à estrutura desta dissertação, procurei subdividi-la de acordo com uma certa organização da obra em análise que levou em conta aspectos temáticos e teóricos, dando origem a três capítulos. Explico abaixo quais são e no que consistem estes capítulos:

1. **“Não procurei, não quis” – a morte:** abertura do livro, em que são narrados os fatos que desencadeiam as ações da trama. Além de um breve resumo acerca do romance, estabeleceremos um contato com as condições de emergência da obra. No que concerne às análises, teremos como foco principal nos Recortes (R) a denegação e as enumerações apositivas, discorrendo, a partir delas, dos efeitos do silêncio na produção de sentidos. Ao fim das análises, concluímos que comparecem na/pela formulação mariasiana, em sua relação com a exterioridade, os discursos da Guerra Civil Espanhola e da ditadura franquista que a sucedeu, subsidiando o silêncio/silenciamento mobilizado. Ademais, o papel do feminino foi problematizado, apontando para o modo como a mulher é significada na narrativa.
2. **“Eu tinha me transformado no fio” – O cerco:** momento da narrativa em que o narrador-personagem, instado pelo desejo de acercar-se da história da morta, busca aproximar-se da família dela através da produção de uma espécie de *cerco*,

antecipando-se aos seus possíveis interlocutores futuros. De certa forma, quer preencher de sentido(s) as circunstâncias infaustas que o levaram a se deparar com a fatalidade de ter-se encontrado face à morte de uma desconhecida. Esse *cercos* e a presença obscura do narrador remontam à vigilância instalada pelos regimes totalitaristas das primeiras décadas do século XX, além de suscitar a figura tão conhecida do espião, celebrizado principalmente pela literatura e pelo cinema deste mesmo século. Novamente os aspectos sintático-semânticos são fundamentais para a análise, especialmente no que toca à nomeação dos partícipes da trama, além das construções cenográficas responsáveis pelos efeitos de silenciamento, ou apagamento – luz e sombra –, dos envolvidos, inclusive dele próprio, narrador.

3. **“Que desgraça saber teu nome embora já não conheça teu rosto amanhã”** – **Desvelar:** nesta etapa, que se alinha ao terço final da narrativa, será desvelado, para além dos fatos e personagens que permanecem elididos, *silenciados* – em especial o próprio narrador-personagem – da trama, o choque entre a presença silente do passado de repressão e violência das décadas precedentes à obra e a abertura para o presente/futuro que se vislumbra no fim do milênio. A passagem da palavra de um narrador que faz as vezes do detentor do dizer a outrem marca este período, subsidiada pelas repetições e retomadas produtoras de discursos inscritos na/pela memória de uma sociedade que observa a chegada do novo sem se esquecer das aflições e chagas de outrora.

A eleição dos Recortes (R) focalizou cada uma dessas partes, nas quais se observam regularidades formais, semânticas e sintáticas, além de relativas ao funcionamento do silêncio mobilizado na/pela formulação, noções fulcrais para o estudo. Compreendemos recorte, explicita-se, tal qual “uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva” (Orlandi, 1987, p. 14). A situação discursiva, por sua vez, põe em suspenso o que se estabelece como situação de interlocução mais ampla, na qual se observam os discursos e filiações ideológicas mobilizados pelo/no recorte produzido, associando-os ao escopo da análise. Sempre importante lembrar, os recortes remetem às condições de produção da obra na relação com a exterioridade.

No caso das análises aqui produzidas, ganham lugar de destaque no que toca às condições de produção da obra e à memória uma série de eventos traumáticos que assolaram a sociedade espanhola ao longo do século XX: a atroz Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que

resultou na ascensão de um regime ditatorial virulento liderado pelo general Francisco Franco (1939-1975); a transição democrática ocorrida ao fim desta ditadura e os anos finais do século XX, de crescente incerteza quanto aos rumos do país e do mundo em larga medida produzida pela iminente revolução tecnológica ocorrida às portas do novo milênio. É neste conturbado momento histórico, político e social que se desenvolve a trama da narrativa.

Mas para se chegar à “situação de interlocução mais ampla”, ou, dito de outra forma, à instância ideológica sob a qual se produzem e se dispersam os sentidos, alguns aspectos serão levados em conta. Nos Recortes selecionados, a análise ocorrerá em concomitância com a descrição dos fenômenos sintático-semânticos da língua, tendo a materialidade linguística específica do texto literário como pressuposto. A denegação, as enumerações apositivas e as repetições apresentadas no texto serão, em grande medida, os focos de nossas investigações, não se limitando, obviamente, a estes funcionamentos linguísticos. As pistas foram deixadas pelas/nas lacunas entreabertas – o que se silencia e o que se mostra – no/pelo contar de Javier Marías. Resta, agora, recolhê-las e investigá-las.

Em suma, o objetivo central deste estudo é encontrar os traços que afiguram o *corpo* produzido na/pela formulação mariasiana em sua relação com o silêncio. Quando digo *corpo*, refiro-me à produção de sentidos que o compõem e atravessam o texto, dadas as especificidades da formulação de Marías. Portanto, os efeitos produzidos pelo silêncio na relação com a formulação serão descritos e analisados amiúde no decorrer da pesquisa, sempre na relação indissociável – constitutiva – com a história e a ideologia.

CAPÍTULO 1: “NÃO PROCUREI, NÃO QUIS” – A MORTE

1.1 “O que acontece não acontece totalmente enquanto não é descoberto”: Breve resumo

Publicado em 1994, *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, de Javier Marías, é um romance narrado em primeira pessoa pela personagem Víctor Francés, roteirista e *ghostwriter*², que se vê envolvido numa trama insólita: ao aceder a um “encontro galante” com uma mulher casada, Marta Téllez, testemunha incrédulo a morte repentina e absurda desta. Acometida por um mal súbito, Marta morre nos braços de Víctor, deixando como últimas palavras: “Ai, meu Deus, e o menino”, em referência a seu filho, o pequeno Eugenio, que pouco antes do ocorrido se mantinha “vigilante” e impedia o casal de ficar a sós. Não bastasse por si só a tragédia, no apartamento da morta diversos objetos denunciavam a presença recente de seu marido, Eduardo Deán, cuja informação do paradeiro exato era conhecida somente pela esposa – as demais personagens sabiam apenas que ele se encontrava em Londres, a trabalho.

É então que se inicia uma sucessão de fatos que remetem a um apagamento e a uma busca: Francés teme ser descoberto e procura suprimir os seus rastros na residência, ao mesmo tempo que, ao deixar o menino Eugenio sozinho no local, vê-se impelido pela culpa e por uma espécie de “encantamento” a aproximar-se da família de Marta, mulher há pouco conhecida e já determinante em sua vida.

Os próximos passos do obscuro narrador são vacilantes: ele observa a seção de obituário dos jornais na ânsia de reconhecer o nome de Marta (junto do terror de ver, talvez, o de Eugenio); depois, retorna à rua de sua desditosa amante e acompanha à distância os movimentos que entrevê pela janela do apartamento, tendo a confirmação de que o menino está a salvo uma vez que a silhueta de uma mulher lhe assegura (e até lhe dá esperanças de que Marta tenha sobrevivido) de que o pequeno tem companhia; assiste, na sequência, ao enterro e de lá tira mais do que simples impressões dos demais integrantes da família Téllez e do viúvo Deán: suas descrições das personagens se assemelham a retratos feitos à mão tamanha a riqueza de detalhes.

No desenrolar da narrativa, em dado momento consegue contato com o pai de Marta, porém sem revelar sua identidade verdadeira ou fazer qualquer movimento que o ligasse ao evento traumático experienciado. É com Luisa, irmã mais nova de Marta, que Víctor se abre e descobre que Eduardo Deán sabe de sua presença naquela noite terrível, isto é, sabe que havia

² Em tradução livre, “escritor-fantasma”. Profissional contratado para escrever textos sem que a ele seja atribuída a autoria.

um homem com a esposa enquanto ele estava ausente do lar. Ademais, descobre que Deán quer conhecê-lo não para colocar-se a par dos detalhes da fatídica noite, mas para contar-lhe algo que a própria Luisa desconhece e só nas páginas finais é revelado: Deán não havia viajado a negócios. Sua ida a Londres tinha outro objetivo: levar a sua própria amante, uma jovem enfermeira, para fazer um aborto naquela cidade. Aborto este que não é consumado, porque, a fim de evitar a separação, a jovem mentira a respeito de estar grávida. Num acesso de fúria, Deán por pouco não a assassina com as próprias mãos dentro de um ônibus londrino. A amante, entretanto, não escapa da morte: ao descer do ônibus, é atropelada por um carro que cruzava a rua. É este o motivo do marido de Marta desejar o encontro com Francés: dividir com alguém a sua desdita, contar a alguém a sua mórbida experiência; alguém que, como ele, vivenciou mais “uma morte horrível”, ou mais “uma morte ridícula”.

Aos eventos singularmente narrados ao longo do romance, Francés entremeia passagens de sua própria vida, divagando por lembranças capazes de promover um misto de nostalgia e perplexidade diante das mudanças ocorridas no mundo e em sua cidade, Madrid, nas últimas décadas. Nos extensos parágrafos, característicos da escrita mariasiana, elucubra a respeito de temas variados, como a morte, a passagem do tempo, a vicariedade das relações humanas, a culpa e, principalmente, no dilema que permeia grande parte da obra de Javier Marías: contar ou não contar, dizer ou manter-se calado e, com este dilema, ter de lidar com as implicações a que estariam os sujeitos que tomassem este ou aquele caminho.

Toda a trama ocorre na Madrid de fins do século XX, ainda marcada pelas lembranças da Guerra Civil – são recuperadas ao longo da obra as imagens dos prédios, das praças, dos pequenos e antigos comércios e casas que carregam os sinais da destruição sofrida durante o confronto entre os Nacionalistas da Falange, comandados pelo que viria a ser o prócer do regime ditatorial sucedente, o general Francisco Franco, e os Republicanos. Nesta esteira, cabe dizer que é a Espanha recém-saída das quase quatro décadas da ditadura franquista, com seus militares anistiados, com seus mortos não reconhecidos, alguns indefinidamente desaparecidos, para sempre silenciados, em que coabitam aqueles mesmos prédios, praças, comércios e casas resistentes à guerra, e os adventos tecnológicos, as invenções do mundo moderno e as novas formas de sociabilidade desenvolvidas à beira do século XXI.

Entre um passado ainda não inteiramente resolvido, marcado pelas sequelas de uma época de horror e silenciamento, e um mundo em ebulição prestes a adentrar o novo milênio, desenvolve-se a trama de *Amanhã, na batalha, pensa em mim*. De maneira similar, o contar, que remete à contemporaneidade, e o silenciar, referente a um período vívido na lembrança de um povo, corporificam esta tensão engendrada na/pela formulação de Javier Marías.

1.2 “No revés do tempo”: Das condições de produção

Não há, talvez, morte que não tenha sido por alguém, algum dia, imaginada, descrita ou, de fato, consumada. Isto quem sustenta e exemplifica é a História, mas não só: também sua correlata próxima, a Literatura. E se mobilizarmos uma memória um tanto ou quanto recente, logo nos lembraremos dos conflitos armados da última década do século XX – os embates renitentes no Oriente Médio, a brutal guerra balcânica, por exemplo –, nos quais a prometida Era da Tecnologia subsidiou a instituição de um poder de fogo e um alcance destrutivo poucas vezes presenciado na história da humanidade. Época que levou a incontáveis lares ao redor do globo, pelas telas da televisão, os horrores das guerras, das disputas territoriais, políticas e econômicas, com imagens em tempo real transmitidas a centenas de milhares de pessoas: novas formas de dominação, novas formas de se viver – e também de se morrer. A morte, inclusive, antes tida como um acontecimento no mais das vezes circunscrito ao foro íntimo, desnudada frente às câmeras. Quebram-se os protocolos tácitos de respeito e culto aos mortos e o que era inimaginável – “Ninguém nunca imagina” – torna-se comezinho – “apesar de isso acontecer o tempo todo” (Marías, 1997, p. 1) –, uma vez que são milhares, milhões os convidados a assistir ao fim das vidas de desconhecidos numa tela de TV.

É também o período da queda do muro de Berlim, do fim da Guerra Fria, provocando profundas alterações na configuração geopolítica mundial. São revelados sofisticados sistemas de espionagem, num esquema de vigilância global até então desconhecido do grande público. Com o fim, em tese, próximo de uma era de animosidade e constante alerta, a sensação de desencantamento com o que restou do mundo ao se descortinarem as tramas que há muito se esperava pelo desfecho toma conta dos sujeitos da história, constituídos pelas condições deste tempo, pelos discursos materializados pela ideologia, pelos dizeres que (os) significam (n)o mundo. Eles são instados a confrontarem as imagens e as revelações ansiosamente aguardadas, a debruçarem-se sobre os sentidos da existência cada vez mais esboroados em/por seu tempo.

E se remetemos estes acontecimentos e sujeitos à obra *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, é imprescindível que adicionemos a cosmopolita Madrid dos anos 1990, capital e centro nervoso de um país até poucos anos submetido às ordens do ditador Francisco Franco, que viria a perdurar no poder décadas a fio. Palco de violentas batalhas, conviveu com uma sangrenta Guerra Civil (1936-1939) protagonizada pelos nacionalistas da Falange Espanhola, liderada pelo famigerado general Franco, e pelos Republicanos, grupo que à época governava o país. De acordo com Graham (2013, p. 11):

A Guerra Civil Espanhola começou com um golpe militar. Já havia uma longa história de intervenções militares na vida política da Espanha, mas o golpe de 17-18 de julho de 1936 foi um velho recurso aplicado a um novo objetivo: deter a democracia política de massas iniciada sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, e acelerada pelas subseqüentes mudanças sociais, econômicas e culturais ocorridas nas décadas de 20 e 30. Nesse sentido, o levante militar contra a ordem democrática da Segunda República da Espanha pode ser visto como equivalente aos golpes de Estado fascistas que se seguiram à ascensão ao poder de Mussolini na Itália (1922) e de Hitler na Alemanha (1933), igualmente destinados a estancar processos semelhantes de mudança social, política e cultural.

Um conflito que deixou sequelas naqueles que se digladiaram no front, nas cidades-palco das contendas, nas famílias dos combatentes e em toda uma geração que se constituiria na/pela memória da guerra. Logo na sequênciã, também por um regime totalitarista que se instaurou pelas vias as mais violentas, legando marcas que se cravaram nos corpos dos sujeitos para além do terror instantâneo da guerra e deixaram traços visíveis em seus processos de subjetivação, inclusive pelo silêncio que lhes foi imposto.

Nos 36 anos da ditadura franquista (1939-1975) que sucederam à guerra, experienciou-se um período de intensa repressão social e perseguição política. Órgãos de imprensa tornaram-se aparelhos que serviam aos interesses do Estado (Garasa, 2010, p. 30), produções artísticas passaram a funcionar como veículos de propaganda do regime (Pereira, 2010, p. 41) e o ensino nos mais diversos níveis se viu frontalmente atacado a fim de “destruir todo vestígio republicano” (Hernández Diaz, 2012, p. 15).

Somente após a morte do general Francisco Franco o país viveria um processo de transição democrática. Segundo Gallo (2022, p. 4), transição que foi “o resultado de negociações altamente controladas e bastante determinadas pelos setores que estavam no poder”. Os setores mais elevados do franquismo comandaram, assim, este processo a partir de três aspectos:

1º) na definição da forma de governo, com o retorno da monarquia parlamentar; 2º) na ordem de sucessão dos Bourbon (o pai de Juan Carlos, que ascendeu ao trono, foi coagido a abdicar em favor do filho, visto que Franco não aceitava passar o poder para ele); 3º) sobre a impossibilidade de punir os crimes do franquismo, mediante a elaboração de um pacto de esquecimento consumado na Lei de Anistia. (*idem*, p. 5-6).

Depreende-se daí uma saída em larga medida favorável aos interesses dos grupos dominantes à época de Franco. Ainda nesse período transitório, não eram poucos os saudosos do antigo regime, sobretudo os militares, que aventaram a possibilidade de um novo golpe que retornasse a Espanha a um Estado ditatorial e os devolvesse ao poder³. Essa atmosfera de

³ A respeito disso, ler o relato jornalístico-ficcional de Javier Cercas *Anatomia de um instante* (Biblioteca Azul, 2009), sobre a tentativa de golpe militar fracassada em fins dos anos 1970.

instabilidade institucional perpassava diversos setores da sociedade espanhola, insegura dos rumos do país e, em parte, temerosa ante a possibilidade de um novo período de “asfixia” democrática.

A história de Javier Marías, como a de muitos outros de seus concidadãos, entrelaça-se decisivamente com a da Espanha dominada pelo franquismo. Ainda antes de seu nascimento, a família do escritor teve de conviver com o terror promovido pelo caudilho espanhol: seu pai, o filósofo e acadêmico Julián Marías, foi mais um dos inúmeros presos políticos do novo regime, levado ao cárcere após ter sido delatado por um amigo próximo. Segundo o próprio Javier: “o fato de que aquele que fez a denúncia e a difamação (meu pai era republicano, mas não tinha feito nada daquilo de que foi acusado) fosse um amigo de toda a vida impressiona muito” (Rico, 2017, s/p). Mesmo após a saída da prisão, Julián Marías continuou por ver sua vida diretamente afetada, já que foi afastado das atividades acadêmicas e teve de dedicar-se a ministrar aulas particulares e traduções⁴.

Em suas obras, Javier Marías retoma, por vezes como pano de fundo, as lembranças da Guerra Civil Espanhola, como na trilogia *Seu rosto amanhã* (2003, 2008, 2010), obra na qual trata com maior profundidade dos subsolos do poder, isto é, dos meandros dos serviços de inteligência internacionais durante e após o término da Guerra Fria. Além disso, o período de perseguições e abusos compreendido entre os anos do regime ditatorial impetrado por Franco é explorado no romance *Assim começa o mal* (2015). Nestes e em outros de seus escritos, de certo modo estão retratados os traumas de uma nação que, tal qual dissemos anteriormente, constituiu-se pela memória da guerra e da ditadura e habituou-se ao medo e à incerteza: dizer ou calar, contar ou não contar, o que ou quem é digno de confiança tornaram-se temas recorrentes. De que maneira saber se se está seguro, já que dentro de sua própria casa pode habitar um possível delator, até mesmo “um amigo de toda a vida”?

Em *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, as menções à Guerra Civil Espanhola são inúmeras, conforme explicitado nos Recortes a seguir:

- (R1) Pareceu-me ver um Spitfire, e um Messerschmitt 109, um biplano Nieuport e um Camel e também um Mig Rato, como chamaram esse avião russo durante a Guerra Civil desta terra (...) caças e bombardeiros da Primeira e da Segunda Guerra Mundial misturados, alguns da **nossa** e da Coreia (...) (p. 25, grifo nosso).
- (R2) (...) além do mais não poderia escapar como escapavam os transeuntes da Gran Vía atravessando rápidos a calçada, retirando-se para a calçada e buscando marquises, lojas e bocas de metrô para se abrigarem, como quando seus antepassados usavam

⁴ Informações disponíveis em: <https://www.escriitores.org/biografias/118-julian-marias>.

chapéus e saias mais compridas corriam para se proteger dos bombardeamentos durante o longo assédio, segurando os chapéus e com as saias esvoaçando, como vi nos documentários e fotos da **nossa** Guerra Civil padecida: ainda vivem alguns dos que correram então para não ser mortos, ao passo que outros nascidos depois já morreram, que esquisito (...). (p. 118-119, grifo nosso).

- (R3) Stukas e Junkers bombardearam Madri durante **nossa** guerra, principalmente estes últimos, a população os chamava de “peruas” pela lentidão com que se aproximavam com suas cargas devastadoras por aquele mesmo céu que eu via da minha janela, os caças republicanos por sua vez eram “ratos”, velozes Migs russos e velhos Curtiss americanos. (p. 248).
- (R4) Continuei pelo sudoeste, Rosales, Bailén, daí eu gosto mais, na Rosales ficava o Cuartel de la Montaña onde se combateu ferozmente no terceiro dia da **nossa** guerra, já faz tantos anos, agora ali existe um templo egípcio. (p. 255).

Em todos estes recortes, comparece nas formulações o pronome possessivo “nossa” seguido de “guerra” ou “Guerra Civil” (no primeiro caso (R1), ocorre o fenômeno da elipse). Estes últimos termos, aliás, distintos, mas que habitam uma mesma região da memória. De acordo com Indursky (2011, p. 19): “a repetibilidade está na base da produção discursiva. É ela que garante a constituição de uma memória social que sustenta os dizeres, pois só há sentido porque antes já havia sentido”. Deste modo, pelos dizeres que retornam e, de certa forma, abarcam de modo inequívoco toda uma nação, a guerra é tomada como um acontecimento inescapável para a população espanhola, instituindo-se como parte de uma memória social, ou um memorável. Dizer da “guerra” é retomar, também, a “Guerra Civil”, é habitar uma mesma memória compartilhada pelo povo espanhol.

Isto se reforça se pensamos no contraste das épocas, na visão do presente que se materializa pelas mudanças no espaço (“agora existe ali um templo egípcio”), nos costumes (“seus antepassados usavam chapéus e saias mais compridas”) e na apreensão dos tempos de violência (“onde se combateu ferozmente no terceiro dia”; “a população os chamava de ‘peruas’ pela lentidão com que se aproximavam com suas cargas devastadoras”). Ao emprestar ao narrador-personagem o dizer “aquele mesmo céu que eu via da minha janela” (R3) em oposição ao céu por onde eram despejadas as bombas da guerra, estabelece a discrepância dos momentos históricos e sublinha a inscrição da história em/por seu dizer.

A esta altura, um esclarecimento é necessário. Não é meu escopo traçar uma biografia de Marías relacionando-a a seus escritos nem conjecturar o modo como ele se viu afetado pelas condições anteriormente explicitadas. O que me interessa nesta dissertação é compreender de que modo o *silêncio*, em suas diversas formas, funciona na/pela *formulação* do autor. A partir destas noções, será possível observar de que maneira os discursos se textualizam e como

sujeitos e sentidos são atravessados ideologicamente na/pela materialidade literária, no contato com a história e com a memória.

Citamos a ditadura espanhola, que teve como característica uma intensa repressão dos dizeres e dos sujeitos. Estes sujeitos, constituídos a partir do silêncio compulsório, ou seja, da censura imposta por uma ditadura, não lhe são indiferentes. Embora o regime ditatorial seja algo do passado, as consequências às quais estariam vulneráveis em caso de desobediência em tempos pregressos restam ainda vívidas na lembrança: a perseguição, o cárcere, a tortura e a morte. Neste momento, é preciso explicitar como compreendemos a censura de acordo com a perspectiva discursiva:

[A censura é] a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito. (Orlandi, 2015, p. 79)

Aquele que conta, que decide dizer, não obstante os tempos sejam outros, não está imune às desconfianças inculcadas por décadas de silenciamento, porque por ele, pelo silêncio ao qual foi submetido, é também constituído, bem como os sentidos que dele se produzem: “O silêncio faz parte da constituição do sujeito e do sentido” (*idem*, p. 87). Tendo sua identidade afetada pela remissão a determinados “lugares” (formações discursivas) pré-determinados, este sujeito se vê “asfixiado”, pois “não poderia atravessar os diferentes discursos e não seria atravessado por eles, já que não poderia percorrer os deslocamentos (os limites) das diferentes formações discursivas” (*idem*, p. 79).

É preciso aqui fazer uma ressalva. Tratamos não somente da censura local, produzida por um Estado autoritário. Ao compreendermos os sujeitos que por ela se constituíram, mas que não a experienciam mais devido à abertura democrática, percebemos uma distinção:

(...) há sentidos que não nos são proibidos por uma autoridade de palavra mas que, por processos complexos de nossa relação ao dizível e que tocam diretamente ao como se significa na história, nós não chegamos a formular e nem mesmo a reconhecer (processo ideológico, do nível do esquecimento nº 1 de Pêcheux). (Orlandi, 2015, p. 106)

De acordo com Orlandi, será ao nível do interdiscurso, do historicamente não-dizível, e não da formulação, que se poderá apreender os processos de produção de sentidos neste caso. Embora em aparência conflitante com nosso objeto de análise – isto é, os sentidos produzidos pelo silêncio na/pela formulação mariasiana – caso falemos da censura, o que pretendemos é compreender a relação desta última enquanto lugar de manifestação, por meio de traços, da

irrupção do equívoco e da atualização da memória, do silêncio na constituição dos sentidos e, por extensão, dos sujeitos afetados pela interdição promovida pelo discurso autoritário.

Ao longo de décadas, portanto, falar, escrever, contar aquilo que se pensa, expor suas ideias, publicizar seus atos significava uma imprudência em se tratando da sociedade espanhola, então de que modo se adaptar ao novo mundo, em que já não há a censura promovida pelo autoritarismo, pela força do Estado e de suas instituições? Um novo mundo regido por outra configuração política, econômica, social e fortemente atrelado a uma tecnologia altamente avançada que ensejou o advento da informação expressa, da comunicação instantânea, da simultaneidade das imagens, da reprodução desenfreada dos bens de consumo. Tecnologia que, em última análise, subsidiou o processo de globalização, no que Castells chamaria de “sociedade em rede”, ou seja:

(...) a formação de uma rede de redes globais que ligam selectivamente, em todo o planeta, todas as dimensões funcionais da sociedade. Como a sociedade em rede é global, o Estado da sociedade em rede não pode funcionar única ou primeiramente no contexto nacional. Está comprometido num processo de governação global mas sem um governo global. (Castells, 2005, p. 25)

Saída de aproximadamente quatro décadas de um nacionalismo levado ao paroxismo, a Espanha não está apartada deste processo. Se antes as decisões tomadas no país giravam à órbita de uma figura apenas, como entender a “governança global mas sem um governo global”? Se outrora o que regia a nação eram as mãos de um ditador que regulava até mesmo o que podia ou não ser dito, como conceber esta conexão quase ilimitada produzida pelos novos tempos?

É preciso reconhecer os numerosos avanços tecnológicos experienciados neste período. Eles que, em certa medida, aludiam às projeções futurísticas mirabolantes inscritas num imaginário comum mobilizado pelo cinema, pela literatura, pela dramaturgia. É necessário dizer que já não é mais possível retroceder às formas de sociabilidade anteriormente vividas. Pelo contrário: a velocidade imposta nas últimas décadas do século XX ensejara um movimento incontível. Nas palavras de Santaella (2012, p. 30):

Tem sido frequentemente lembrado que o último quarto do século 20 não teve precedentes na escala, finalidade e velocidade de sua transformação histórica, de modo que a única certeza para o futuro é que ele será bem diferente do que é hoje, e que assim será de maneira muito mais rápida do que nunca.

Desse modo, o século XX foi palco de mudanças incontornáveis na configuração do mundo, colocando em curso um ritmo de desenvolvimento não mais passível de contenção, e os sujeitos, artífices e regentes destas transformações, tiveram de com elas lidar. As barreiras do privado e do público pouco a pouco foram sendo rompidas, não deixando possibilidades de

resistência ou retorno ao passado cada vez mais distante se olhado dos retrovisores dos velozes veículos que cruzam as ruas do antes e do agora, aquelas mesmas ruas em que um dia desfilaram os tanques da guerra e nas quais as vozes dissonantes eram impedidas de se manifestar.

São novas também as formas de sociabilidade que se instituem a partir destes tempos modernos. Segundo Castells:

(...) existe uma enorme mudança na sociabilidade, que não é uma consequência da Internet ou das novas tecnologias de comunicação, mas uma mudança que é totalmente suportada pela lógica própria das redes de comunicação. É a emergência do individualismo em rede (enquanto a estrutura social e a evolução histórica induz a emergência do individualismo como cultura dominante das nossas sociedades) e as novas tecnologias de comunicação adaptam-se perfeitamente na forma de construir sociabilidades em redes de comunicação auto-selectivas, ligadas ou desligadas dependendo das necessidades ou disposições de cada indivíduo. Então, a sociedade em rede é a sociedade de indivíduos em rede. (Castells, 2005, p. 23).

O individualismo amplificado por essa sociedade engendra, contraditoriamente, sujeitos que se veem isolados mesmo com o elevado crescimento demográfico, com a crescente desigualdade social, com as transformações das cidades em grandes metrópoles superpopulosas em que fervilham as oportunidades de ascensão e enriquecimento – ou que ao menos assim muitos acreditam. As relações humanas perdem o status de permanentes para se tornarem voláteis, rápidas e superficiais.

É justamente este o contraste que nos permite aproximar as arcaicas formas de sociabilidade da Espanha de início e meados do século XX aos incipientes e já decisivos modos de produção de vida na virada do milênio. No primeiro caso, formas constituídas *por* e constituintes *de* sujeitos afeitos à repressão e à violência silenciadora dos tempos idos. No segundo, modos que dizem respeito, em larga medida, à inclusão massiva das novas tecnologias nos lares não só espanhóis, mas de todo o mundo, e que teve como resultado o fomento e a proliferação dos dizeres. Os sujeitos de *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, em especial o narrador-personagem, de certa forma representam essa dualidade que deixa de ser apenas do homem para ser a do tempo, das condições materiais de sua existência. Sujeitos instados a contar a todo momento e que, pela história que os configura, sabem dos riscos deste ato.

Na trama de *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, as mudanças políticas, sociais e econômicas são uma realidade, uma evidência do tempo em que transcorre a narrativa, o que não impede que, diante da morte, surja a hesitação. Já não desfilam as falanges franquistas pelas ruas madrilenhas, a Espanha já não vive sob uma ditadura, é livre e até desejável o direito à expressão e à publicidade das ações, pensamentos, sensações. Pelo telefone, mais um desses adventos tecnológicos capazes de encurtar as distâncias e impingir velocidade à comunicação

dos fatos, poder-se-ia fazer correr a notícia trágica e evitar a angústia da espera e da culpa que esta morte carrega consigo. Não haveria punição, em tese, já que não houve premeditação nem dolo. O que, então, impede o narrador de revelar(-se), embora não se exima de contar?

Nas análises que se seguem, procurei recortar funcionamentos linguísticos específicos de modo a observar de que maneira se textualizam os discursos. Os funcionamentos a que me refiro são a denegação e a enumeração apositiva, embora não se reduzam apenas a eles. A partir dos Recortes, outros movimentos analíticos puderam ser feitos.

1.3 “Falar evita abandonar a espera”: Contar e ocultar

Diante do exposto, relatar uma morte, algo que poderia ser tomado como corriqueiro, incidental, ganha novos e desafiadores contornos. A despeito disso, Javier Marías se permite uma vez mais o fazer em *Amanhã, na batalha pensa em mim* de forma detalhada e minuciosa – hábeis mãos a tramar os nós do dizer. Entretanto, ao contar essa morte, isto é, ao apresentar o *conflito dramático* da obra, responsável por desencadear uma série de outros tantos eventos dignos de serem narrados (Franco Júnior, 2003, p. 33), não deixa despegar de seu rosto um véu renitente, opacificante, insinuando prolongar-se indefinidamente.

Refiro-me à noção de *conflito dramático*, ou *intriga*, advinda da Teoria Literária, porque ela se apresenta, de acordo com Franco Júnior (*ibidem*), como fundamental para a construção da narrativa: “A especificidade da narrativa parece ser o tratamento conferido ao *conflito dramático* que lhe é intrínseco. Sem conflito dramático, não há narrativa”. Ao que o autor complementa:

É necessário observar, analisar, interpretar e avaliar criticamente tanto a história que o texto narra **como o modo pelo qual a narra**. Isso exige uma atenção para a própria composição do texto, para **o modo como** os recursos linguísticos e os demais elementos constitutivos da narrativa estão, ali, organizados de modo particular. (*idem*, p. 34, grifos meus)

De minha parte, sobretudo interessa este “como”, o “modo” pelo qual a história é narrada, tendo os fatos descritos como figura de fundo e os dizeres a assumirem posição privilegiada: o foco está não *no que* se diz, não se visa a uma exegese da história, mas em *como* se diz – e se silencia – uma sucessão de cenas interligadas no quadro narrativo.

A morte em *Amanhã, na batalha, pensa em mim* é, portanto, o mote para o contar e não o fim a que ele se destina. Sendo assim, o que nos interessa efetivamente é analisar o funcionamento do silêncio em suas variadas formas na relação com a formulação mariasiana: seja o silêncio *fundador*, “aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá

espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar”, seja a política do silêncio, subdividida em *silêncio constitutivo*, “que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente ‘outras’ palavras)” e *local*, “que se refere propriamente à censura” (Orlandi, 2015, p. 24).

De acordo com Orlandi (2015, p. 12): “há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer”. Para a autora, o silêncio possui materialidade própria, um modo específico de produzir sentidos. Mais: “ele é necessário à significação” (*idem*, p. 45), do que decorre que só há significação porque há silêncio. É esta concepção, que promove um deslocamento de pré-construídos, um dos principais desafios de nosso estudo: trazer o silêncio para o centro da discussão, não mais como “fundo”, mas como “figura” (*idem*, p. 31), e que, entretanto, só pode ser observado de forma indireta, por pistas, traços.

A formulação, de sua parte, é tomada como o momento em que os sentidos ganham corpo (Orlandi, 2012c, p. 9). Por meio dela, o sujeito se move, se esconde, se delinea. Embebido das contradições que carregam o seu tempo e que o constituem, este sujeito tem atado ao corpo dos sentidos mobilizados na/pela formulação o seu próprio corpo, no qual história e ideologia trabalham incessantemente no encontro com a língua, local de materialização do discurso. Ainda segundo Orlandi (*idem*, p. 10):

Não há corpo que não esteja investido de sentidos e que não seja o corpo de um sujeito que se constitui por processos de subjetivação nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais, assim como o modo pelo qual, ideologicamente, somos interpelados em sujeito. Dessa forma é que pensamos que o corpo do sujeito é um corpo ligado ao corpo social e isto também não lhe é transparente.

É na formulação, portanto, que o sujeito se mostra – e se oculta; nela/por ela é que a ideologia, responsável pela produção das evidências do sujeito e do sentido, materializa-se nos discursos que atravessam a língua e reclamam sentidos à história. Em resumo, a formulação é: “O momento em que o sujeito diz o que diz. Em que se assume autor” (*idem*, p. 10).

Dito isto, suscito novamente um breve diálogo com a Teoria Literária – e essa menção não se faz por mera formalidade: ela busca tocar um campo basilar da teoria a qual me filio, a Análise de Discurso Francesa: o materialismo histórico. A Teoria Literária de que faço referência – e apenas de passagem, uma vez que não se trata aqui do aparato teórico-metodológico que pretendo mobilizar – tem como fundamento este materialismo, mais especificamente nos estudos do inglês Terry Eagleton centrados na materialidade linguística que conforma o literário. Ecoando as proposições dos formalistas russos do início do século

XX, ainda que não as subscreva integralmente, Eagleton retoma o que diziam eles sobre a obra literária, a saber:

A obra literária não era um veículo de ideias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento poderia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor. (Eagleton, 2006, p. 4)

Ao que se pode inferir, portanto, que a literatura possui uma *materialidade* específica. A esta afirmação, o autor, em seu livro *Como ler literatura: um convite* (2017), acrescenta que já as primeiras páginas – ou melhor, os trechos, as frases iniciais – de uma obra literária carregam de modo incontornável aquilo a que se designaria de *estilo do autor*. De forma aproximada, relaciono esta designação à noção de *formulação* encontrada na obra de Orlandi (2012, p. 9): “É na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)”.

Isto – o *estilo*, ou a *formulação* – é apreensível, ainda segundo Eagleton, a partir da promoção de um deslocamento no modo de ler-se uma obra assim classificada: “O erro mais comum dos estudantes de literatura é ir diretamente ao que diz o poema, deixando de lado a maneira *como se diz*” (Eagleton, 2013, posição 35, grifo meu). Em grande medida, estas proposições vão ao encontro do que diz Pêcheux (2014, p. 68) e promovem um ponto de entrecruzamento teórico no que se refere ao trabalho analítico com/sobre a língua: dela, faz-se premente ocupar-se não da *função* que desempenha, mas de seu *funcionamento*.

No discurso literário, pensar o funcionamento da língua prevê a possibilidade de falar-se sobre o já-dito, quiçá exhaustivamente explorado, não apenas com as lentes disfóricas do cotidiano, que, mesmo gastas, refletem a ilusão da transparência. Pelo contrário: através da literatura, da palavra enquanto móvel da representação artística, aumentam-se os graus, tal qual uma lupa, possibilitando-se ver o que antes parecia insignificante, irrisório. Dessa forma, o dizer adquire peso material distinto e as escolhas sintáticas, lexicais, como bem aponta Eagleton ao citar os formalistas russos, não consistem na apreensão visível do “pensamento do autor” nem de suas “sensações”, mas são estruturantes da construção do corpo dos sentidos postos em movimento, não sendo indiferente à constituição histórica, política e ideológica do sujeito que o produz. Infere-se, assim, a não recusa da formulação literária às instâncias que balizam o funcionamento discursivo naquilo que lhe é constitutivo, numa tensão própria entre o fazer literário e os limites do real a que se expõe a materialidade linguística quando mobilizada.

Por já-dito, compreende-se a memória, sob a forma do *interdiscurso*, região do dizível que tem por natureza “reunir todos os sentidos produzidos por vozes anônimas, já esquecidas”

(Indursky, 2011, p. 88). Ao serem linearizados, os discursos e sentidos alocados no interdiscurso, irrepresentáveis linguisticamente, deixam traços, marcas no *intradiscurso*, ou, de acordo com Orlandi, na *formulação*. Não por acaso, esta foi eleita nosso principal campo de observação em relação ao nosso objeto de análise, o funcionamento do silêncio na/pela formulação de Javier Marías.

Não menos importante é salientar o lugar pelo/no qual circulam os dizeres que conferem materialidade ao texto literário. O termo *circular* não comparece aqui a esmo: ele remete a outro conceito relevante para o estudo, o de *circulação*, que se refere aos meios, aos trajetos e também ao suporte no qual os dizeres são mobilizados (Orlandi, 2012a, p. 11). Se o “suporte” pelo qual a formulação mariasiana irá circular é o texto literário, é importante esclarecer que um texto não é um discurso e vice-versa. Para Orlandi:

O texto, como já dissemos, é a unidade de análise. Para o leitor, é a unidade empírica que ele tem diante de si, feita de som, letra, imagem, sequências com uma extensão, (imaginariamente) com começo, meio e fim e que tem um autor que se representa em sua unidade, na origem do texto, “dando”-lhe coerência, progressão e finalidade. (*idem*, p. 64).

Partindo desse pressuposto, o texto será tomado na sua relação com o discurso – “efeito de sentido entre locutores” (Pêcheux, 2014) – pela abertura, enquanto objeto simbólico, “para as diferentes possibilidades de leituras que, (...), mostram o processo de textualização do discurso que sempre se faz com ‘falhas’, com ‘defeitos’. Isso mostra, por sua vez, a relação da língua com a história, que não é perfeitamente articulada” (Orlandi, 2012a, p. 64). Esta relação língua-história é a que poderá propiciar que cheguemos aos processos ideológicos de constituição dos sentidos na/pela língua, tendo o silêncio como sua contraparte significativa.

Recorto, desse modo, o trecho de abertura de meu material de análise a fim de perscrutar o que pode vir a prenunciar, de fato, a formulação mariasiana.

(R5) **Ninguém nunca** imagina que possa vir a se encontrar com uma morta nos braços e que não verá mais seu rosto, cujo nome recorda. **Ninguém nunca** imagina que alguém vá morrer no momento mais inadequado, apesar de isso acontecer o tempo todo, e achamos que **ninguém** que não esteja previsto haverá de morrer junto de **nós**. (Marías, 1997, p. 1, grifos meus).

Chama a atenção neste recorte (R5) seu forte caráter denegatório. A obra é introduzida por Víctor Francés, seu narrador-personagem⁵, por um pronome indefinido (“ninguém”) que

⁵ Um ponto que poderia causar certa dúvida neste momento da análise seria a questão do narrador, isto é, daquele que narra a história e não se confunde com o autor da obra nem com uma posição sujeito para a análise de discurso. Evidentemente não se pode deixar de considerá-lo como uma personagem de ficção e, para isso, recorreremos uma vez mais à teoria literária. Para Candido, baseado nos estudos de Forster, é possível e necessário fazer uma distinção entre a personagem de ficção e a pessoa física, denominadas, respectivamente, de *Homo fictus* e *Homo*

aponta para uma larga dispersão seguido de um advérbio de negação (“nunca”) que a reforça. Dispersão que se caracteriza pela indeterminação daquele que conta, uma espécie de silenciamento, já que não há implicação direta entre quem diz e o que diz. Em termos discursivos, dir-se-ia que ocorre aí um fenômeno de presença/ausência do sujeito: ao se implicar no/pelo dizer, reitera seu distanciamento. Valendo-se desta indeterminação, que tem como base o jogo que a própria língua permite, reproduz o trabalho da ideologia – “sob a forma do ‘pré-construído’, isto é, *como se o elemento já se encontrasse aí*” (Pêcheux, 2018, p. 89, grifos do autor) – não só pela contundência do dizer, uma vez que atesta, quase que de forma terminante, *evidente*, a irrevogabilidade de certas ações/decisões – e aqui convém ressaltar novamente a presença e reiteração do advérbio de negação “nunca” –, mas também pela relação de instabilidade que se instala ao deslizar da posição do “eu como origem do dizer” para o “nós” como partícipe de um grupo que pode vir a abarcar a todos. Recorde-se do *esquecimento n° 1* em Pêcheux (2014), no qual o sujeito se encontraria recoberto “pela ilusão de estar na *fonte do sentido*, sob a forma da retomada pelo sujeito de um sentido universal preexistente” (p. 167, grifos do autor).

A denegação, marca indelével do recorte (R5), é recorrente na obra. Este funcionamento, impresso ao longo do contar do narrador-personagem, instaura uma espécie de *desdobramento* subjetivo. Esse desdobrar, marca da divisão do sujeito – dizer ou não dizer, mostrar ou ocultar, contar ou silenciar, indecisões/hesitações que percorrem toda a obra –, redundando na/da denegação. A esse respeito, bem sintetiza Indursky num diálogo entre a teoria da análise de discurso e a psicanálise (1990, p. 118):

Na teoria psicanalítica, através da negação, o sujeito pode mascarar aquilo que, por ter sido censurado pelo superego e recalçado no inconsciente, não lhe é facultado dizer. Ou, se preferirmos, através da denegação, o sujeito diz sem, de fato, dizer, apresentando-se dividido entre seu desejo de dizer e sua necessidade de recalçar. E a denegação possibilita a verbalização dessa divisão, pois o sujeito, ao formular o recalçado negativamente, pode expressá-lo, sem, contudo, admiti-lo.

sapiens: “O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, ‘porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa’ (Forster, 1949, p. 55)”. (Candido, 2009, p. 60). Genette (1996), por sua vez, divide as categorias de narrador em homodiegético, como sendo aquele que participa da diegese (história) que narra, e heterodiegético, aquele que conta a história sem dela ser partícipe. No caso da primeira das denominações, o narrador pode contar a própria história (autodiegético) ou colocar-se como testemunha. Em *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, o narrador, segundo as categorias concebidas por Genette, é o chamado autodiegético, já que conta, partindo de sua visada, os eventos que a ele sucederam. O que estamos considerando aqui, no entanto, é a formulação marisiana, não a figura desse narrador em si.

Dessa forma, ainda que procure ocultar-se negando, não admitindo sua presença direta nos fatos narrados, o narrador a atesta pelo e no próprio dizer, uma vez que por ele se atualizam os saberes de uma formação discursiva que o determina ideologicamente enquanto sujeito. Vejamos como isso ocorre.

Como um exercício de deslizamento parafrástico e tomando como exemplo os dois períodos iniciais, isso se torna mais compreensível ao se retirar a denegação neles impressa pelo pronome indefinido supracitado. Em sua última ocorrência no trecho, porém, o termo é mantido, uma vez que seu funcionamento destoa dos períodos anteriores: enquanto nos dois primeiros produz-se o efeito de sentido de inclusão, isto é, de pertencimento, no último, parece referir-se a outrem, àquele que não se cogita por não fazer parte de um universo conhecido.

(R6) **Nós** nunca imaginamos que possamos vir a nos encontrar com uma morta nos braços e que não veremos mais seu rosto, cujo nome recordamos. **Nós** nunca imaginamos que alguém vá morrer no momento mais inadequado, apesar de isso acontecer o tempo todo, e achamos que **ninguém** que não esteja previsto haverá de morrer junto de **nós**.

Cabe, então, questionar: este *ninguém* que denega a fatalidade, o improvável, o inesperado e, ainda assim, logo adiante hesita, dizendo: “apesar de isso acontecer o tempo todo”, é o mesmo *nós* que se inclui na *roda viva* que arrasta inadvertidamente os seres e acontecimentos? Ou seja, *nós* também somos *ninguém*?

Neste movimento de reescrita, o que se propõe a partir da substituição do significante *ninguém* por *nós* – ressalte-se a característica dispersiva de ambos – é demonstrar que os saberes descritos a seguir fazem (pelo menos assim se supõe) parte de um imaginário comum, logo, compartilhado tanto por aquele que diz quanto por seus possíveis interlocutores. Novamente: trabalho da ideologia, que estabiliza e pré-determina sentidos a partir de uma determinada formação discursiva dominante regendo o que deve ou não ser dito em uma dada formação ideológica e em determinada conjuntura social (Pêcheux, 2014, p. 147). Nessa esteira, observa-se o modo como a história se inscreve na língua: pela maneira com que os discursos sobre a morte e a memória são mobilizados, especialmente o primeiro, isto é, produzindo sentidos de imutabilidade e/ou permanência, marcados na/pela língua pelo advérbio de negação “nunca”.

Aquele que (se) silencia a despeito de contar(-se) surge de forma explícita, se assim é possível dizer, somente, mas não apenas, ao fim do segundo período, ainda que de modo disperso, diluído pelo *nós* que, como dito anteriormente, torna-o parte de toda uma raça constituída por determinados discursos que o irmana, que o congrega àqueles que são *ninguém*. Não obstante, ele irrompe outra vez pelo equívoco – deslize que também parece ter a função de

lembrá-lo – de que a suposta inexorabilidade tem suas falhas, bem como todo e qualquer ritual (Pêcheux, 2018, p. 277). Quando diz “apesar de isso acontecer o tempo todo”, expõe a contradição inerente tanto ao sujeito quanto à língua e recorda que a falha é constitutiva de ambos. É partindo-se dela, dessa falha, falta ou equívoco, que se faz possível acercar-se do real e reafirmar a incompletude que os atravessa.

Incompletude cada vez mais sensível se o inscrevemos na tensão que confronta uma época de profundas incertezas, de grande expectativa e desconfiança ante à revolução prometida pelo novo milênio e uma memória que aponta para o silenciamento e a repressão experienciada através da guerra e da ditadura. Acaso alguém que se encontrasse “com uma morta nos braços”, tendo esta, além do trágico por si só da morte, morrido “no momento mais inadequado” (há momento adequado para a morte?), revelaria sua identidade tão facilmente dadas as condições explicitadas? Mesmo com a devassa do caráter sagrado da morte na contemporaneidade, aquele que se vê inadvertidamente nela envolvido sopesa as possíveis implicações e desconversa, tergiversa: até que ponto lhe é conveniente falar da morte, ou sobre uma morte, não importando se a presenciou de modo involuntário e nela não teve dolo?

Tocamos, aqui, num ponto sensível no que concerne às condições de produção da obra: como dissemos anteriormente, a Espanha, cenário em que transcorre o romance, viveu anos sob a sombra da Guerra Civil e de um regime ditatorial. Ao enfrentar o processo de reabertura democrática, entretanto, optou em larga medida pela não punição dos crimes cometidos nestes períodos. Alguns dos horrores ocorridos foram ocultados da população espanhola e revelados somente décadas depois:

Informações e denúncias de existência de fossas comuns, fuzilamentos massivos, existência de milhares de famílias que perderam integrantes durante a guerra e nos anos posteriores de feroz “ajuste de contas” patrocinado pelos vencedores, abalam a sociedade espanhola décadas depois de tais acontecimentos. *A Asociación para la recuperación de la memoria Histórica* levantou mais de dois mil casos de desaparecimento de pessoas vítimas da repressão franquista entre 1936 e 1949. A denúncia e descoberta da existência de valas comuns da Guerra Civil levaram, em 2002, o Grupo de Trabalho sobre Desaparições Forçadas, vinculado ao Alto Comissariado para os Direitos Humanos da ONU, a incluir a Espanha na lista de países que possuem desaparecidos. (Padrós, 2006, p. 6).

Muitos dos mortos e desaparecidos não foram identificados – as valas comuns – e nem mesmo puderam ser lembrados publicamente durante os anos de repressão. Sofreram, assim, um duplo silenciamento: o primeiro, de ordem física; o segundo, do dizer que se produziria *sobre* eles. Sujeitos postos em silêncio, como dissemos, mas que nem por isso deixaram de produzir sentidos: “o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar:

o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras” (Orlandi, 2015, p. 66). Os mortos que (se) significam pelo silêncio, portanto.

Ainda que não se tivesse a “intenção” de sequer mencionar os mortos da guerra e da ditadura, isto não importa: através do silenciamento que funciona na/pela formulação, são mobilizados os discursos desta guerra e desta ditadura, materializados pela lembrança das mortes ocultadas e dos sujeitos reiteradamente silenciados. A morte oculta(da), conquanto corriqueira; os sujeitos silenciados (ou que se silenciam), mas presentes e com seus nomes ainda por revelar; os mortos “fora de hora”, os quais não se espera que venham a morrer junto de um desconhecido.

Deste modo, atualiza-se a memória da repressão e do cerceamento promovidos por um Estado autoritário ao passo que há também o indício de uma abertura e até fomento ao dizer – o “nós” que congrega, que irmana os sujeitos desta mesma sociedade – dadas as configurações outras de uma nova época, livre, em tese, das amarras que a asfixiavam. É nesta encruzilhada do tempo que se encontram os sujeitos da contemporaneidade, em especial aqueles que se constituíram a partir da violência impingida na ordem do discurso. Dito com outras palavras: materializa-se, pela mobilização da denegação e conseqüente dispersão no texto, a contradição de uma época que expõe os sujeitos a falarem, a contarem, embora os riscos de o fazer continuem a assombrá-los.

Assim iniciada a narrativa, a hesitação e a dúvida quanto à revelação das personagens envolvidas – incluso o próprio narrador, cujo nome só aparecerá na distante página 222 – na trama serão conservadas por longos períodos, além dos eventos que constituem esta trama. Certo de que o tempo cronológico não coincide com o tempo da narrativa, o narrador-personagem explora ao limite essa condição. Se, no primeiro momento, o enfoque está na denegação apontando para um silenciamento do/no sujeito, agora será a *enumeração apositiva*, lançada quase na sequência do trecho inicial, o artifício utilizado. Impelido pelo impacto proveniente da menção à morte, são arroladas inúmeras possibilidades para sua consumação. Vejamos:

- (R7) Uma indigestão de frutos do mar, um cigarro aceso ao cair no sono que toca fogo nos lençóis ou, pior ainda, na lã de um cobertor; um escorregão no chuveiro – a nuca – e a porta do banheiro trancada, um raio que parte uma árvore numa grande avenida e essa árvore que ao cair esmaga ou decepa a cabeça de um transeunte, talvez um estrangeiro; morrer de meias ou no barbeiro com a toalha no pescoço, num prostíbulo ou no dentista; ou comendo peixe e entalado com uma espinha, morrer engasgado como as crianças cuja mãe não está presente para enfiar um dedo e salvá-las; morrer barbeando-se, com uma bochecha cheia de espuma e a barba já desigual até o fim dos tempos se ninguém reparar e por piedade estética terminar o trabalho; para não falar dos momentos mais ignóbeis da existência, os mais escondidos, dos que nunca

se fala fora da adolescência, porque fora dela não há pretexto, embora também haja quem os ventile para fazer uma graça que jamais tem graça. (*idem*, p. 1-2)

Ao todo, 11 possibilidades de morte ditas num só fôlego, em um extenso período no qual vírgulas e pontos e vírgulas predominam e são responsáveis por produzir um ritmo acelerado que de certa forma emula o caráter torrencial do pensamento humano. No caso da vírgula, Lisbôa (2008, p. 104) propõe ainda que este sinal gráfico “marca a projeção do interdiscurso no discurso”. Para a autora: “O discurso é um continuum: não tem início, nem fim; remete sempre a outros discursos (o já dito ou o interdiscurso), constitutivo do seu dizer; e também aponta para um devir discursivo. Ou seja, nunca se diz tudo; há sempre um resto” (*idem*, p. 35). Desse modo, marcam-se nos intervalos produzidos pela vírgula a presença de uma memória discursiva que pode não ser de todo apreensível, mas que significa pela sua ausência – pelo que (se) silencia. Falaremos disso adiante ao tratarmos do funcionamento da elipse.

A pontuação, efetivamente, é essencial ao texto mariasiano. Tanto assim o é que observamos um funcionamento curioso: havia dito que a enumeração apositiva é mobilizada como recurso protelador, mas o período precedente a este, aquele ao qual esta enumeração faz referência, é finalizado por um ponto final, não por uma vírgula ou pelos dois-pontos geralmente empregados no funcionamento sintático deste chamado *termo acessório da oração*, o aposto:

(R8) Muitas vezes ocultam-se os fatos ou as circunstâncias: para os vivos e para o que morre – se tem tempo de perceber – com frequência é vergonhosa a forma da morte possível e suas aparências, a causa também. (*idem*, p. 1)

No caso, a designação de *acessório* parece não lhe ser mais devida, uma vez que, mesmo subordinados à oração anterior, os termos que se seguem obtêm certa independência em relação a ela. No corte assinalado pelo ponto final, segrega-se a afirmação inicial das subsequentes, conferindo à passagem uma descontinuidade que procura romper com a natural associação causal entre elas. Não obstante, o adjetivo “vergonhosa” parece se estender às descrições que se seguem, já que todas elas tocam um ponto comum: a banalidade da morte.

Numa alusão à asserção presente no recorte anterior (R8), qual seja, “com frequência é *vergonhosa a forma da morte possível*”, poderíamos parafrasear algumas das formulações enumeradas de maneira a reiterar a condição de vulgaridade que assume a morte, apresentando ainda um efeito de pré-construído, a saber:

(R9) *É vergonhosa a (forma da) morte* por uma indigestão de frutos do mar.

- (R10) *É vergonhosa a (forma da) morte* por um cigarro aceso ao cair no sono que toca fogo nos lençóis.
- (R11) *É vergonhosa a (forma da) morte* por um escorregão no chuveiro.

Nestas novas formulações, projeta-se a presença dos discursos sobre a morte conquanto as suas formas sejam consideradas vexatórias. Na ausência do significante, no que remete ao funcionamento da elipse, observa-se a “ideia de que, de certo modo, o que é dito é da ordem do contingente; o que é calado, o não dito, deve ser da ordem da evidência” (Haroche, 2016, p. 241). Para Haroche:

Duas observações se impõem, então:

- essa divisão entre o dito aleatório e o não dito evidente responde manifestamente a essa necessidade de afastar o subentendido e a restrição mental.
- essa divisão denega, de certa maneira, a especificidade de real (e, em qualquer caso, a própria possibilidade da elipse), ao colocar o caráter fundamentalmente lógico e determinado da linguagem. (Haroche, 2016, p. 241).

O real que significa pela historicidade, pela manifestação do silêncio na/pela formulação marisiana e que aqui não trataremos por subentendido, mas como o silêncio constitutivo, considerado o “não-dito necessariamente excluído” (Orlandi, 2015, p. 75):

Determinado pelo caráter fundador do silêncio, o silêncio constitutivo pertence à própria ordem de produção do sentido e preside qualquer produção de linguagem. Representa a política do silêncio com um efeito de discurso que instala o anti-implícito: se diz “x” para não (deixar) dizer “y”, este sendo o sentido a se descartar do dito. (*ibidem*).

A evidência do não dito, isto é, de a morte configurar-se um ato corriqueiro, incidental como dissemos anteriormente, ou pior, vergonhoso, assesta para o oposto da concepção trágica que se construiu ao longo da história, em especial se considerarmos a violência de um Estado policialesco. Neste momento, remete à complacência daqueles a quem a morte não choca ou causa compaixão, típica de uma sociedade tomada pela apatia e pelo individualismo. Fala-se da morte sem as ressalvas anteriores, pelo contrário, ela pode vir a ser até mesmo motivo de riso e escárnio: “embora também haja quem os ventile para fazer uma graça que jamais tem graça”. Se há algum melindre proveniente dos que não se livraram de todo das convenções sociais, ele se materializa pela indeterminação subjetiva disposta no recorte inicial e que se mantém nos trechos seguintes: o “ninguém” que também somos “nós”.

De volta à enumeração apositiva, cabe frisar: há método. Atente-se para a ocorrência de interpolações ao longo da *lista*:

- a. “um cigarro aceso ao cair no sono que toca fogo nos lençóis **ou, pior ainda, na lã de um cobertor**”;
- b. “um escorregão no chuveiro – **a nuca** – e a porta do banheiro trancada”;

- c. “um raio que parte uma árvore numa grande avenida e essa árvore que ao cair esmaga ou decepa a cabeça de um transeunte, **talvez um estrangeiro**”;
- d. “ou comendo peixe e entalado com uma espinha, **morrer engasgado como as crianças cuja mãe não está presente para enfiar um dedo e salvá-las**”.

Em todas elas, o caráter discricional das situações nos move do generalizante ao individual, do universal ao específico, como se o mundo de possibilidades, de variáveis – até certo ponto e por si só inusitadas – retomasse seu aspecto de verossimilhança pela *delimitação* delas mesmas, isto é, na tentativa de *fechamento do sentido*. Minuciar, desse modo, é escapar do diverso e refugiar-se no estabilizado, no único, ao passo que, no desenrolar deste processo, fomenta expectativas acerca do fato a ser narrado e alarga as margens para a produção de sentidos. Para Orlandi (2015, p. 69): “mais se diz, mais o silêncio se instala, mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem ainda a dizer.” Não há, até essa altura, uma imediata identificação entre o que se conta e as personagens da narrativa, que sequer foram apresentadas, levantando questões: como estes dizeres se relacionam com o conflito dramático, ainda não de todo explicitado? Estas mortes encontram ou encontrarão alguma correspondência no devir da narrativa? O que se deseja *evitar dizer* ao contar – e contar de tal maneira profusa, escrutinadora? Instalam-se as dúvidas no/pelo que se silencia na narrativa a partir do modo como ela se formula, denegando ou enumerando cenários. Abre-se a possibilidade tanto para a profusão de sentidos produzidos no/pelo silêncio quanto pela delimitação a uma determinada formação discursiva referida às condições de produção da obra, para a evidência de um silenciamento que encontra precedentes na história.

Vale sublinhar que na totalidade dos casos evidenciados, a pontuação é crucial, seja no uso das vírgulas (*a, c, d*), seja no de travessões (*b*), ambos os sinais gráficos tendo por finalidade isolar o geral do particularizante. Os travessões, aliás, aí sinalizam um acréscimo que pouco explica, reproduzindo, por sua simples presença, as incógnitas que se adensam no desenrolar da narrativa. Subscrevendo o que diz Lisbôa acerca deste sinal em sua dissertação de mestrado sobre a relação entre o silêncio e a pontuação na escrita de Clarice Lispector, o travessão “marca aí, nesta ausência de retomada do discurso, a dispersão do sujeito a partir da desestruturação do eu (...) e remete o leitor para o real do discurso, ou seja, para o silêncio” (Lisbôa, 2008, p. 139). Novamente se vislumbra a presença do sujeito, dividido entre o *todo* e o *um*, entre um conjunto de saberes massificante e, por extensão, impessoal, e uma inusual especificidade que, de certa forma, remete a uma suposta experiência individual. Uma das hipóteses para a produção deste efeito é a criação de uma atmosfera visual envolvente, impactante, prefigurada pelo elevado apelo imagético da formulação mobilizada no trecho e que tem em seu cerne o detalhamento

próprio daqueles que puderam experienciar uma miríade de acontecimentos, testemunhas oculares e vivas da história.

Como dissemos, as enumerações apositivas se destacam em outros pontos da narrativa. O recorte que se segue comparece no momento que precede a morte da personagem Marta e também trabalha denegações que serão objetos de nossa análise:

(R12) O soldado que fica em sua trincheira quase sem respirar e muito quieto, **embora saiba** que em breve será assaltada; o transeunte que **não quer** correr quando nota que uns passos o seguem a altas horas da noite numa rua escura e abandonada; a puta que **não pede** socorro depois de entrar num carro cujas travas são acionadas automaticamente e de perceber que nunca devia ter entrado ali com aquele indivíduo de mãos tão grandes (talvez não peça socorro porque não se considere em absoluto com direito a tal) (...). (p. 29, grifos meus).

Através destas enumerações apositivas, estabelece-se um vínculo entre a agonia de Marta e os seres listados: a) o soldado entrincheirado prestes a ser atacado; b) o transeunte seguido por um desconhecido e que não foge; c) a prostituta que se abstém de pedir ajuda ao se ver ameaçada; todos esses exemplos remetem à iminência de uma tragédia anunciada prestes a se consumir. Anteriormente havia dito que as enumerações, caracterizadas por se moverem do geral para o específico, tinham como efeito a abertura para a produção de sentidos, embora seu funcionamento buscasse o fechamento, a delimitação. No trecho ora analisado, porém, elas engendram o cenário de uma tragédia que se anuncia e tem como única tentativa de rechaço a imobilidade. Mais uma vez, contrastam o dito contingente e o não-dito que é evidente (Haroche, 2016). Por este último, é capaz de produzir no leitor a inquietação da espera ao interpor de modo sub-reptício uma sugestão cuja função é, em última instância, retardar o fim ocultando-o. Em outras palavras, ao invés de afirmar o que já se sabe – o fim que os aguarda a todos, inclusive à Marta –, o narrador tão somente o sugere. O leitor, por sua vez, não fica alheio a esse movimento, sendo levado a deduzir (imaginar, representar) o desfecho das cenas. Como se irá verificar, esta estratégia é recorrente na obra.

Marcam-se nessa passagem as escolhas (**embora saiba; não pede**) e desejos (**não quer**) dos sujeitos hipotéticos e também de Marta, que momentos antes dissera num enunciado que enseja a digressão que nos serviu de recorte: “Não, não me mova, por favor, não me mova nem um milímetro” (p. 28): é como se a eles todos tivesse sido dada a oportunidade de se salvarem da morte, de escaparem do trágico fim. Os advérbios de negação retornam e são repetidos no transcorrer dos dizeres de modo a enfatizar, pela denegação, as vontades e as decisões. Denegações que carregam em seu interior, contrária e obviamente, afirmações que reiteram aquelas vontades e decisões, desejos e escolhas:

a. O soldado **sabe** que será atacado a qualquer momento e **decide** permanecer em sua trincheira;

b. O transeunte **quer** continuar caminhando e **escolhe** ignorar os passos que o seguem;

c. A puta **percebe** instantaneamente o perigo que corre e **opta** por recusar pedir ajuda.

Em certa medida, pode-se inferir que os indivíduos possuem autonomia para escolher os rumos de seus destinos, sendo, inclusive, responsáveis por suas próprias desventuras. Na linha deste raciocínio, os perpetradores destas ações (o soldado inimigo, o assaltante, o cliente e até mesmo o narrador-personagem em relação à Marta) estariam desagravados de qualquer responsabilidade sobre o que viesse a acontecer aos infelizes à beira da morte. Não à toa, o narrador repete inúmeras vezes a respeito de sua participação nos eventos narrados: “Não procurei, não quis”. A morte, neste recorte, além de mobilizar uma vez mais a memória da guerra – o soldado na trincheira –, rejeita o caráter banal – as mortes absurdas do recorte (R7) – para adicionar os sentidos de liberdade individual ou de um suposto livre-arbítrio que permitiria aos seres descritos dela escapar pela escolha ou pela vontade.

Atuam aí os discursos que remetem à forma-sujeito⁶ histórica que é a do capitalismo, ratificada pelo característico individualismo dos sujeitos da contemporaneidade. Como integrantes de uma sociedade baseada no modo de produção capitalista, os sujeitos veem reforçada a contradição que os expõe à exterioridade ao mesmo tempo que os impele a se determinarem pelo que dizem (Orlandi, 2012, p. 10), como se, pelas asserções “eu sei”, “eu escolho”, “eu opto”, constitutivas da denegação, reafirmassem-se enquanto sujeitos. Mas não só: sujeitos representantes de uma outra configuração sócio-histórica, capazes de produzir uma identificação (imaginária) que ignoram: “o sujeito é constituído pelo esquecimento daquilo que o determina, ou seja, não se dá conta de sua constituição por um processo do significante no funcionamento da linguagem na interpelação ideológica e na identificação imaginária a determinados sentidos” (Magalhães; Mariani, 2010, p. 402). Não importa se a eles não é dado a ver o influxo do mundo e suas mudanças políticas e sociais em si, no modo como se constituem; elas se materializam na/pela ideologia que os interpela em sujeitos e nos discursos que se textualizam na língua.

Ainda neste recorte, outros discursos atravessam a formulação mariasiana e dão conta do papel destinado à mulher na narrativa, em boa medida silenciado e caracterizado por este silenciamento. Começo pelo termo que faz alusão à prostituta na obra, ou seja, “puta”, que por

⁶ A forma-sujeito se refere à “forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais”, pela qual se vê inadvertidamente interpelado o indivíduo pela ideologia, isto é, pelo “processo natural e sócio-histórico pelo qual se constitui-reproduz o efeito-sujeito como *interior* sem *exterior*” (PÉCHEUX, 2018, p. 150).

si só instila um caráter discriminatório, ofensivo à mulher, sendo corrente sua utilização como um xingamento. Ao fim do trecho, uma passagem em especial chama a atenção: “talvez [a puta] não peça socorro porque não se considere em absoluto com direito a tal”. Mesmo com uma frágil atenuação insinuada pelo advérbio “talvez”, demarcando a dúvida e a hesitação recorrentes na escrita mariasiana, este enunciado situa numa posição de inferioridade a “puta” em comparação aos demais personagens descritos no trecho (o soldado e o transeunte), já que ela é alijada de direitos, inclusive aqueles que visem a preservar sua vida. Num deslizamento possível para este enunciado, tem-se:

(R13) A puta (se) silencia porque não tem direitos.

O que se depreende daí é uma injunção social que faz, por extensão, com que ela própria “não se considere” cidadã, isto é, alguém que pode reivindicar direitos, muito menos voz no quadro social. Cabe aí sublinhar o silêncio, que não é o da censura local, mas da memória, do interdiscurso, ao qual estão submetidas as mulheres ocupantes desta posição na relação com a constituição de um imaginário sobre si (“Quem sou eu para que peça ajuda?”⁷). Menciono-a não obstante não se tratar de uma personagem da narrativa, ao menos não a essa altura, em função de uma das posições ocupadas pela personagem Marta no romance: a de amante, ou de mulher adúltera, posição também de desprestígio na sociedade.

De acordo com Franco (2017, p. 73): “através de suas personagens, a literatura constrói e faz circular sentidos sobre a condição da mulher e do homem na família e, conseqüentemente, na sociedade, a partir de um já-dito sobre o homem e sobre a mulher”. Marta, como se sabe, é uma mulher casada e mãe de um menino. Sendo assim, os discursos sobre a família e a posição da mulher nesta instituição frente ao quadro social são retomados. Vale questionar como ela é significada na obra.

Pouco se conhece da personagem: sabe-se que é casada, tem um filho pequeno, trabalha como professora universitária e – talvez seja este o fato mais explorado na narrativa –, sua infidelidade para com o marido não se trata de um fato isolado. O que se diz a respeito dela, ou aquilo que é resgatado de suas falas, são pequenos fragmentos, no mais das vezes fazendo referência a seus familiares, especialmente ao marido e ao filho, como no recorte a seguir:

(R14) Ai, meu Deus, e o menino (p. 36).

⁷ Podemos, extensivamente, relacionar esta indagação às projeções pecheutianas (PÊCHEUX, 2014). Vê-se aí o complexo jogo das formações imaginárias atuando naquilo que lhe compete inquirir, no interior de uma formação social dada e tendo como base os discursos referentes à moral, as regras-preceitos que estabelecem a relação entre as posições representadas e a situação objetiva descritas.

Este dizer, retirado da fala de Marta instantes antes de sua morte, revela sua preocupação com Eugenio, o filho de pouco mais de dois anos que “vigiava” o casal de amantes em seu encontro. Ao reformularmos este enunciado e dada a situação relatada nesta fase do romance, revela, também, sua posição de mãe, daquela que cuida e é responsável pela vida de uma criança:

(R15) Ai, meu Deus, *vou morrer e o que será do menino.*

Em passagens anteriores da narrativa, por vezes seu lugar social de mãe era mantido em segundo plano, tendo como destaque sua relação extraconjugal com a personagem de Víctor Francés. O filho era a presença vigilante, o entrave para a consumação da traição. É preciso, então, novamente retomar as condições sócio-históricas do período que compreende o romance, isto é, a sociedade espanhola pós-Franco ainda sob o influxo dos anos da ditadura, em especial acerca do que viria a ser o papel destinado à mulher durante o regime franquista. As décadas que o precederam deixaram profundas marcas nos corpos e mentes femininos:

Nos anos 60, em plena repressão franquista, as normas eram seguidas ao pé da letra. A fim de remediar o estrago demográfico causado pela guerra – na opinião dos militares, o número de mortos foi de aproximadamente 500 mil; para os republicanos, 1 milhão –, Governo e Igreja estavam empenhados em reforçar o vínculo matrimonial. Franco incentivava inclusive financeiramente as famílias numerosas. Desta forma, enquanto em toda a Europa, a mulher continuava sua corrida pela igualdade com o homem, na Espanha ela estava reclusa entre as quatro paredes, dotada da “sublime” missão de cuidar do marido e da numerosa família, pois outra de suas obrigações era a de repovoar o país. (Abreu, 2010, p. 175).

Fortalecia-se, pelos discursos da Igreja, do Estado e da Família, a repressão e o silenciamento da mulher enquanto sujeito de direitos da sociedade espanhola neste período. A ela, cabia o lugar da subserviência, do cuidado com a família e, por extensão, com a nação através do “repovoamento” do qual ela estava incumbida. Os filhos que dela se originassem, por sua vez, seriam os responsáveis por (re)construir o país a partir dos preceitos estabelecidos pelas mesmas instituições que reforçava aquele calar.

Retornando aos anos de democracia vividos a partir da segunda metade da década de 1970, em especial aqueles que antecedem à virada do século, compreende-se a importância conferida no texto mariasiano à vigilância estabelecida pelo pequeno Eugenio: “A presença daquele menino havia dominado tudo” (p. 14). As diversas menções aos estados do menino – sono, atenção, desconfiança etc. –, reações – “(...) em momento algum tinha se aproximado muito de mim, fitava-me com um misto de incredulidade e de necessidade ou desejo de

confiança” – e cuidados requeridos – “(...) se o menino faz uma birra, estamos perdidos” (p. 13) – podem ser vistos como os sinais de seu papel decisivo na tentativa não-consciente de manutenção do estatuto familiar agora esvaziado, ou ao menos descentralizado, pela mudança dos tempos. Na ausência do pai, tornava-se ele o (frágil) protetor tanto da mãe quanto da instituição familiar, personificando em sua figura diminuta os resquícios de um estado de constante alerta e patrulhamento. Sua presença renitente declarava, além desta vigilância implacável – vigilância que será tema melhor abordado no capítulo seguinte desta dissertação –, o medo de ver-se deixado pela mãe por causa de um homem desconhecido que não o seu pai, a presença masculina que completaria este quadro.

(R16) Foi a obstinação do menino em não dormir que acabou me dando a convicção do que me esperava (se ele afinal dormisse, e se eu quisesse). Foi sua própria vigilância e seu próprio receio instintivo o que delatou sua mãe, muito mais do que o silêncio dela em sua conversa com Londres (o silêncio com respeito à minha presença) (...). (p. 12).

Em ambos os casos, seja no que toca à representação da “puta” ou de Marta, perpassa pela formulação mariasiana uma formação discursiva que se identifica com o discurso machista, no qual a mulher, independentemente de sua posição-sujeito – prostituta, mãe, amante – tem sua voz silenciada pela memória que tanto atualiza um estigma social quanto um lugar de repressão e violência.

1.4 “É preciso esperar, ver”: Considerações parciais do capítulo

Neste capítulo, buscamos estabelecer uma relação entre o silêncio e a formulação mariasiana na produção de sentidos, no encontro com a história e a memória. A partir dos recortes, chegamos à conclusão de que tanto o silêncio local, a censura propriamente dita, e o silêncio constitutivo, aquele que reafirma a máxima que em todo dizer outros dizeres são necessariamente silenciados, quanto o silêncio fundador, condição para a significação, comparecem nas denegações e nas enumerações apositivas analisadas. Estes funcionamentos linguísticos foram eleitos campos de observação dadas a sua recorrência e relação com a escrita de Javier Marías, na qual eles abundam.

Ao pensarmos na história, damos de encontro a um passado pejado de violência e cerceamento dos direitos, especialmente no que se refere aos anos da Guerra Civil e da ditadura franquista que castigaram a sociedade espanhola. Ao mesmo tempo, com este passado se choca

o presente, reforçado pela iminência das mudanças, da velocidade e de uma sociabilidade centrada na efemeridade das relações humanas.

Em se tratando de memória, atualizam-se aqueles discursos da/sobre a morte vinculados a um período de guerra e repressão a partir de uma nova configuração de mundo, na qual o privado e o público cada vez mais se confundem, constituindo e, por que não dizer, provocando dúvida e hesitação nos sujeitos ainda temerosos das ameaças pretéritas, conquanto expectantes do futuro indistinguível.

CAPÍTULO 2: “EU TINHA ME TRANSFORMADO NO FIO” – O CERCO

2.1 “Os que falam de mim não me conhecem”: Das possibilidades para o cerco

O que vem a ser um cerco? Como hipótese primeira, diria: fundar campos de observação e escuta, antecipar-se e firmar as bases para a ação. Aquele que o produz procura postar-se sempre um passo à frente de seu opositor, ou de sua vítima e, se por ventura o for possível, tanto melhor será mover-se nas sombras, silenciosa e pacientemente. Por este prisma, o *cerco* é um instrumento de poder, uma vez que dele decorre certo desequilíbrio nas relações de força: ao cerceante é atribuída a primazia dos movimentos em relação ao cerceado.

Em tempos progressos, uma outra espécie de cerco, de características parecidas com as que enumeramos acima, era fortemente produzido e mobilizado pelas esferas de poder visíveis, se assim o podemos dizer. Não faltam exemplos de organismos de Estado, as Polícias Políticas, responsáveis pelo monitoramento de seus opositores a fim de reprimir suas atividades, silenciar seus detratores, sufocar seus dizeres. Através destes organismos, aparatos de vigilância incansável, eram instalados de forma sub-reptícia, silentemente, o terror e o medo tão característicos dos sistemas de governo totalitários.

Nos regimes ditatoriais do início do século XX, tornaram-se amplamente conhecidas as Polícias Políticas da Alemanha nazista, o Esquadrão de Proteção (*Schutzstaffel*), popularmente referido como SS; da Itália fascista, a *Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo* (OVRA); e também na Espanha, país-cenário do romance aqui analisado, com o *Cuerpo de Policía Armada y de Tráfico*, também chamado de Polícia Armada. De acordo com o historiador Bertonha:

No processo de formação de qualquer ditadura, o sistema judicial e as forças de polícia são impregnadas pela nova ideologia dominante e acontece a depuração e a renovação dos seus membros, sendo esse processo mais suave ou mais intenso conforme o grau de comprometimento deles com a nova ordem. O diferencial das ditaduras com aspirações totalitárias, como as fascistas, é a eliminação ainda mais intensa da independência dessas forças e a criação de instituições policiais e sistemas de julgamento e punição paralelos, normalmente com base no partido. (Bertonha, 2021, p. 464)

Com seus inumeráveis olhos e ouvidos, muitas das vezes ocultos, estas forças de repressão espalhavam pelas ruas a sensação premente de insegurança. Aos elementos que se levantassem contra o sistema, a pena poderia ser capital. Os dizeres, assim, deveriam ser controlados, interditados, ao passo que aos detentores do poder estes mesmos dizeres deveriam por força se multiplicar. De acordo com Orlandi:

O problema, na censura, não é, como já dissemos, impedir a informação, mas evitar que haja trabalho histórico do sentido e, conseqüentemente, da identidade dos sujeitos. Ou seja, a censura procura estancar o movimento social e histórico do sentido que produz os sujeitos em seus processos de identificação. (Orlandi, 2015, p. 139)

Para os algozes, quanto mais informações se obtivesse, de preferência de forma detalhada e sistemática, maior o controle sobre os corpos e as mentes daqueles que se opunham a esse poder. Para os opositores, infligia-se o silenciamento como tática que visava a sufocar os movimentos de resistência: os sentidos represados e interditados buscavam impedir – nem sempre com sucesso – a possibilidade de identificação dos sujeitos a um grupo que desafiasse o poder vigente.

Como parte das táticas empregadas pelas Polícias Políticas, alguns de seus membros passavam a se infiltrar em associações, em partidos de oposição, em forças de resistência com a finalidade de angariar informações, produzir informes em profusão, subsidiar investigações, prender os ditos subversores da ordem, torturá-los e levá-los à morte. Mas também havia os informantes casuais, os delatores com livre acesso aos lares, os conhecidos, amigos, colegas de trabalho e familiares que se voltavam contra os seus antigos afetos em troca de favores do regime, ou até mesmo por conta de pequenos desentendimentos do passado e sabe-se lá por quais outros motivos, insondáveis são as ações humanas.

A prudência deveria, então, acompanhar mesmo os mais incautos. Na Espanha, o período subsequente à chegada da Falange franquista teve forte apelo popular no que diz respeito à campanha contra os “*rojos*”, isto é, todos aqueles que se opunham ao novo regime. De acordo com relatos históricos:

O regozijo popular logo deu lugar às prisões e fuzilamentos sumários dos “inimigos internos”, termo utilizado por Francisco Franco, em seu discurso de 3 de abril de 1939, no qual conclama: “Espanhóis, alerta! Espanha segue em guerra contra todo inimigo do interior e do exterior”. A propaganda utilizada de forma unilateral pelos vencedores contra *los rojos* revestiu-se de atitudes revanchistas, que incluíam de delação de qualquer desafeto como republicano; filhos de *rojos* não podiam estudar; as mulheres de *los rojos* tinham os cabelos raspados nas praças dos *pueblos* (situação semelhante à observada na França após a derrota nazista). (Veleda, 2010, p. 8-9).

Toda a perseguição aí relatada coadunava com a adoção do estado de patrulhamento de que tanto vimos falando. Ser prudente, portanto, era antecipar-se à possibilidade do golpe fatal que levaria à queda, à proscricção. Dizer ou não dizer, revelar(-se) ou ocultar(-se) não se limitavam à mera questão de escolha, mas, em última instância, de sobrevivência. Os “malditos”, os “*rojos*”, poderiam cair também pela língua: a própria ou a do outro.

Logo após o término da Segunda Guerra Mundial, por sua vez, vivenciou-se a instalação de uma nova ordem que dividiria o mundo em dois blocos, o norte-americano e o soviético.

Tratava-se da Guerra Fria, disputada nos campos político e ideológico pelos Estados Unidos e a União Soviética. Durante as mais de quatro décadas caracterizadas pela tensão da constante iminência de um conflito armado, desenvolveu-se um embate em diferentes níveis, sendo um deles diríamos, subterrâneo, no qual ambas as potências se valiam de estratégias silenciosas de ameaça à relativa paz corrente. Os sistemas de espionagem nacional e transnacional receberam grandes aportes financeiros, transformando-se em verdadeiras armas utilizadas, eminentemente, no terreno das informações, nos chamados setores de inteligência. Nas palavras do historiador Biagi:

A espionagem tornou-se, então, essencial para as superpotências. As duas principais agências de espionagem, a CIA (Central of Intelligence American) norte-americana e a KGB (Comissão para a Segurança do Estado) soviética, foram acusadas de promover os mais variados atos de hostilidade contra vários países, além de roubar e passar informações ditas como vitais. (...)

A espionagem, ao mesmo tempo que assustava, também fascinava o público – a mistura de medo com o fascínio pelo “lado negro” do poder sempre chamou a atenção do público de um modo geral. O cinema imortalizaria esta relação medo/fascínio através da construção de uma imagem heroica e misteriosa do espião, principalmente na figura do agente secreto inglês James Bond e de seu famoso código, 007. Entre muitas de suas aventuras, James Bond “lutou” várias vezes para impedir uma Terceira Guerra Mundial. Fora das telas, em muitos lugares do mundo, como no Vietnã, existiram reais possibilidades de uma temida Terceira Guerra Mundial. (Biagi, 2007, p. 85-86)

Vê-se aí, além do poderio econômico e geopolítico demonstrado pelas duas nações, causador de uma latente sensação de insegurança mundial, o fascínio em torno dos sistemas de espionagem, ou de vigilância, capaz de se estender ao campo da arte e da cultura. O próprio Javier Marías, como teremos oportunidade de citar mais adiante, fez disso matéria para algumas de suas obras. O que se pretende demonstrar é que a presença discreta e silenciosa, por força do ofício, dos espiões deixou de figurar nas sombras e passou a ser objeto de interesse público, retratada, por vezes, de forma glamurosa e pouco fiel à opacidade renitente a qual tinham de submeter.

Nos escritos de Marías, porém, essa ideia é rechaçada: as personagens, sejam elas espiãs formais ou informais – tal qual o narrador-personagem – situam-se numa região intersticial, na qual lhes é vedada a participação efetiva nas ações. Sabe-se pouco sobre suas histórias, quase como se elas não as possuíssem, e, no caso de Víctor Francés, esta posição “fora da história” é motivo de angústia e desamparo.

Contudo, há também uma hipótese segunda: promover um cerco é encontrar um modo de aproximar-se de seu objeto de desejo; é a etapa inicial da conquista, da sedução e da posterior revelação deste desejo. Por vezes, ainda, o *objeto* desejado não (re)conhece o desejante, não sabe de sua presença atenta, dos caminhos pelos quais este último o seguirá e as estratégias que

colocará em ação. Estratégias calcadas na observação que tem por objetivo traçar o perfil do objeto, descrevê-lo em seus mais ínfimos pormenores; prever pelas marcas por ele deixadas, visíveis ou não, as formas que seu caráter pode adquirir em situações-limite – como o encontro (quase) sempre indesejado com a morte –, ou banais, como o encontro (quase) casual entre aqueles que se adivinham pelos dizeres de outros.

Ambos os casos, porém, definem-se e comungam de um fator inequívoco capaz de imprimir medo, desconfiança e dúvida naquele que inadvertidamente se posta frente aos olhos de outrem: a vigilância. E se há algo com o que o mundo em transformação irrefreável de fins do século XX teve de se habituar foi com o crescente investimento nos complexos de informação, a obsessão pelo controle das vidas humanas, a especialização das lentes das câmeras de segurança que tudo veem, gravam e reproduzem. O olho que não se fecha a nenhuma hora do dia. Na passagem do milênio, este mecanismo se especializou rapidamente, incorporando à sociedade o que Lyon chama de “cultura da vigilância”:

A partir do fim do século XX, especialmente, os modos de vigilância corporativos e estatais, mediados por tecnologias cada vez mais rápidas e poderosas, inclinaram-se na direção da incorporação da vida cotidiana através de infraestruturas de informação e de nossa crescente dependência do digital nas relações mundanas. Assim como todas as mudanças culturais se relacionam, significativamente, com as condições sociais, econômicas e políticas, a cultura da vigilância atual é formada por meio de dependência organizacional, poder político-econômico, conexões de segurança e envolvimento em mídias sociais. (Lyon, 2018, p. 154)

Toda uma rede intrincada envolvendo as esferas política, econômica e social com a qual, na ponta, terá de lidar o sujeito, que há pouco se imaginara liberto das condições asfixiantes dos períodos ditatoriais. Se antes havia um algoz visível, agora os dispositivos de controle, cada vez mais desenvolvidos, imiscuem-se na vida cotidiana de maneira ainda mais sorrateira, silenciosa, quiçá bem-vinda, sustentados pelos discursos em defesa da modernidade indutora do progresso das nações.

O que Javier Marías apresenta num segundo momento da narrativa de *Amanhã, na batalha, pensa em mim* se assemelha à instalação de um aparato de vigilância. Vigilância projetada nas/pelas ações do narrador-personagem, que a partir desta etapa começará por traçar os perfis dos familiares de Marta Téllez com o intuito de aproximar-se deles, situando-se mais ao centro de seu contar para melhor visualizar seus alvos, permitindo, deste modo, ser parcialmente visto por breves instantes. Ao contar, entretanto, continua por imprimir à narrativa a atmosfera de adiamento, espera e hesitação tão decantadas no capítulo anterior, característica de seus dizeres pejados de silêncios e sentidos.

O desejo de acercar-se das demais personagens o faz arriscar-se, ocupar espaços que o retiram, por instantes, da zona cinzenta de observação e o colocam à vista. Numa analogia possível, o narrador-personagem se imiscui na vida das personagens antes ocultadas da história à maneira de um *Panóptico*, a “máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (Foucault, 1988, p. 167). Ainda sobre este aparato de vigilância:

O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (Foucault, 1988, p. 165)

Jogar luz sobre, tornar visível, detectável um ou mais alvos, para assim atraí-los e colocar-se na dianteira das ações, confinando-os sob sua tutela. No caso de um romance como o que tratamos aqui, confiná-los, em larga medida, sob os dizeres que a respeito deles se produzem, embora eles, os “alvos”, ou qualquer outro nome que se lhes deseje atribuir, permaneçam silenciados, já que não tem a primazia do contar e, a esta altura da narrativa, nem se saibam ainda sob os olhares de um obscuro “vigia”.

Nas ditaduras, nos regimes aspirantes ao totalitarismo, o que se pretendia era: “Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação” (Foucault, 1988, p. 167). Em outras palavras, tornar-se presente conquanto ausente pela instalação de um dispositivo de vigilância incessante. Lógica que parece reproduzir no terreno da consciência os efeitos produzidos pela ideologia no inconsciente estruturante da subjetividade, irrompendo no real por meio da falha, da falta e do equívoco que lhe são constitutivos. Os sujeitos resultantes deste processo, assim como aqueles referidos no “teatro da consciência” de Pêcheux (2018, p. 140), apoiam-se na evidência de serem sempre já-sujeitos, “donos” de seus dizeres e pensamentos.

Na obra de Marías, os efeitos dessa tentativa silenciosa de controle parecem ter por finalidade prever, antecipar os passos de outrem, embora não se possa aferir pragmaticamente o sucesso do intento, uma vez que a falha e o equívoco acompanham os dizeres e os gestos daquele que se propõe a esta tarefa.

Por fim, o que buscaremos analisar neste capítulo é o modo como Javier Marías formula suas personagens à maneira de um exímio retratista, elucubrando, a partir de suas observações e da forma com que estas se textualizam, as tendências e propensões humanas, materializadas por estas personagens. Por meio destas imagens, atravessa o silêncio fundamental para a

produção dos sentidos naquilo que, a despeito da minúcia do contar, não se pode concretizar pelas palavras, mas pelo que nelas se silencia e significa.

Enquanto percorremos de modo atento os fatos que conformam a narrativa, nosso foco se volta principalmente para as descrições e os aspectos sintático-lexicais – a mobilização das chamadas *figuras de sintaxe e de palavra*, os termos adjetivantes e o uso de advérbios, por exemplo –; a nomeação como lugar da falta constitutiva do sujeito; o retorno à denegação; o jogo de luz e sombra promovido pelo texto e posto em marcha pelo leitor. Através destas marcas visíveis, pretendemos dar a ver a construção de um cerco silente a envolver os participantes da narrativa e que aponta para o desvanecimento de um momento histórico, político e social de intenso patrulhamento do Estado e passa a ser o dos múltiplos olhos da modernidade.

2.2 “Nesse caso eu teria tido de deixar de ser ninguém”: A estrutura do cerco

O movimento que aqui chamo de *cerco* se inicia na página 67, com a abertura de outro capítulo – como dissemos anteriormente, não há numeração nem denominação específicas para estas partes, apenas quebras de páginas. No que concerne à análise, mais uma vez recorro à estratégia preconizada por Eagleton, qual seja, observar atentamente os períodos inaugurais dessa nova fase da narrativa:

(R17) Eduardo Deán eu conheci um mês depois, embora já o tivesse visto antes, não só com bigode na foto em sua casa, mas sem bigode e em pessoa no cemitério, e menos moço. Um rosto marcante. (p. 67)

Denomino-a *nova fase* devido a um funcionamento inusual a que chamo a atenção de pronto: a aparição ineludível do nome próprio na primeira frase do capítulo. Por certo, os nomes próprios já haviam sido mobilizados na narrativa, mas agora sua irrupção instantânea e, por isso, inesperada difere das ocorrências anteriores. Eduardo Deán, o marido da morta, é citado de modo inequívoco, nome e sobrenome, assinalando um momento outro da narrativa: é chegada a hora dos demais atores da cena serem revelados. A Víctor Francés, o narrador-personagem, porém, não interessa – ainda – revelar-se, mesmo que seja ele o elo entre esses personagens e Marta; mesmo que seja ele a testemunha única a guardar as lembranças da agonia e morte daquela que o une aos demais partícipes da história. É ele, Francés, enfim, quem intermedeia os discursos postos em prática.

Começo, então, pelo nome próprio. A partir dele, identifica-se o objeto, aquele que se busca, ou, ainda, se persegue. No topo da página, como ocorre no recorte analisado, ele aparece

tal qual estivesse no topo de uma lista. Quiséssemos ir mais longe, isto é, no que ele *não* diz, mas insinua pela história, talvez nos referíssemos a uma lista de procurados, de desaparecidos, de (in)desejados. Os nomes que caem nas graças, ou, pelo contrário, tornam-se desafetos e, por isso, devem ser expurgados do convívio, algo comum, se falamos do cenário do romance, nos tempos da ditadura franquista na Espanha. São eles, portanto, que silenciam e atualizam, sob estas condições de produção, uma memória que não compete apenas ao âmbito individual, mas também social, em casos de traumas coletivos, e que é por vezes e pelo mesmo motivo relegada ao esquecimento:

O esquecimento deve ser uma opção, principalmente no que diz respeito a experiências traumáticas como a tortura, o sequestro, os expurgos, os fuzilamentos simulados, os desaparecimentos, as prisões, o exílio, o insílio, o desexílio, as detenções clandestinas, o “botim de guerra”, as execuções e outras modalidades de violência repressiva estatal. (...) Para esquecer é necessário conhecer; se conhecemos, lembramos e se lembramos, exercendo o direito de opção, podemos esquecer. (Padrós, 2006, p. 4)

É preciso conhecer, para além do nome, se o que se busca é o esquecimento. Bem como para livrar-se de vez da culpa, do arrependimento, ou de um estado de angústia que não se sabe definir. No entanto, estando no topo da página, em posição destacada, o que o nome passa a representar é o alvo, o objeto para o qual se deve voltar os olhares. Assim, no recorte (R17) se observa seu isolamento em relação ao restante do enunciado. A partir de uma figura de construção, o *anacoluto*, ele deixa de apresentar qualquer função sintática e provoca uma quebra no contar. Elevado a tópico desse enunciado, entretanto, ganha lugar de destaque, tornando-se o foco para o qual se direciona o dizer e, extensivamente, a narrativa. Eduardo Deán, desse modo, é figura de centro, ao passo que o narrador, também sujeito gramatical da oração – explicitado pelo pronome em primeira pessoa –, secunda-o no ordenamento sintático e, por inferência, em importância neste momento da narrativa.

Reaparece o fenômeno de presença/ausência que perpassa a escrita mariasiana, produzindo a já habitual indecisão entre o contar(-se) e o silenciar(-se), não obstante mitigada pela inclusão do pronome pessoal. Como adiantamos na introdução deste capítulo, Marías constrói, através de sua formulação, um narrador-personagem que se deixa entrever, conquanto conserve sua opacidade, para também poder melhor se situar enquanto observador dos fatos. É ele tanto o “fio” que conduz a trama quanto o que procura cercá-la, estabelecer suas divisas. Este movimento, portanto, faz parte da instalação do que vimos denominando *cercos*, o dispositivo de vigilância capaz de permitir a ele que “veja sem ser visto”, ou, ao menos, que veja sem se tornar (re)conhecido. Quanto à indecisão expressa em/por seu dizer, esta facilmente

se dissiparia por uma alteração em aparência simples que retomasse a ordem direta da oração (sujeito + predicado), a saber:

(R18) *Eu* conheci Eduardo Deán um mês depois.

Posto em relevo, o narrador se transformaria em ponta de lança do contar. Eduardo Deán, o nome próprio antes topicalizado, estaria relegado à função de objeto direto na frase, isto é, funcionaria como complemento e passaria a ser algo, ou melhor, *alguém* subordinado ao sujeito gramatical e à ação por ele provocada. Longe das conclusões precipitadas a que está sujeito o analista mais apressado, mas também já advertido dos estratagemas marisianos, pode-se dizer que se opera aí um funcionamento de sua formulação que materializa a constante hesitação, interditando a fluência narrativa. Não à toa, por conseguinte, a utilização acima do termo *movimento*, que em boa medida busca refletir a inconstância produzida pela construção sintática composta por, além da figura de construção analisada, indicações temporais e adjetivantes difusas, indutoras de quebras e retomadas, além da pontuação responsável por imprimir o ritmo intenso e as pausas pontuais. Ela, a pontuação será, novamente, o ponto de entrada para uma mudança importante subsidiada pela teoria da AD, já que, por esta perspectiva, ela é considerada:

(...) como o lugar em que o sujeito trabalha seus pontos de subjetivação, o modo como ele interpreta. O que faz presente a questão do político e da ideologia. Proponho assim deslocar o estudo da pontuação do domínio da gramática (e da frase) para o domínio do discurso. Nessa perspectiva, as marcas de pontuação podem ser consideradas como manifestação da incompletude da linguagem, fazendo intervir em sua análise tanto o sujeito como o sentido. Na perspectiva do sentido, não é a frase nem mesmo o texto que conta e que rege as dimensões – a extensão: aí compreendidos tanto o tamanho, o comprimento como a amplitude – do dizer, mas sua relação à memória. Assim nos propomos a substituir a relação língua/texto pela de discurso/texto. (Orlandi, 2012, p. 110).

Tomemos como primordial a relação à memória, pois a pontuação do trecho em destaque (R17) remete à incompletude da linguagem. Materializada pelas idas e vindas, a remissão ao passado e a promessa de futuro, reproduz-se, pelo/no uso das vírgulas, a tentativa de construir um aparato que abarque o alvo, senão em sua totalidade, nos limites possíveis de serem avistados. Elas, as vírgulas, demonstram o modo como se procura fechar a personagem Deán num cerco do qual não poderá escapar, uma vez que, além de elidido, porquanto se silencie, já foi posto em prática. Indicam, por fim, a presença do interdiscurso no que toca a um período antes experienciado, os tempos de repressão e intensa vigilância nos quais os Estados dominados pelo autoritarismo aumentavam sua capilaridade, silenciosamente avançando não só pelos espaços públicos, mas também pelo interior das casas, o ambiente privativo dos lares.

O ponto final, por sua vez, denota um fato peremptório, um efeito de fecho reforçado pelo adjetivo “marcante”: este rosto não será esquecido. Uma vez visto, será rememorado indefinidamente, sendo, assim, sentenciado à lembrança e também à perseguição silenciosa e à vigilância constante, tal qual um inimigo político, um opositor do regime, ou um amigo, um colega de trabalho, um familiar caídos em desgraça e vítimas de vingança.

De forma sutil é engendrada uma espécie de perseguição a um alvo, neste caso, ao marido traído de Marta, delimitando e apresentando o raio de ação que se inicia, paradoxalmente, num ato ainda por se realizar – “eu conheci um mês depois” – e desemboca no passado – “embora já o tivesse visto antes”. O que está silenciado e, por isso, produzindo sentidos pela pontuação indutora das interrupções temporais, além da descrição física e dos demais elementos que serão explorados logo adiante, é, reitero, a memória da ferocidade com a qual os instrumentos de patrulhamento do Estado se lançavam à caça dos ditos subversivos, seus alvos em potencial, aproximando-se deles de forma traiçoeira, invisibilizada, instaurando, assim, um ambiente de tensão e dúvida.

Para a construção desse efeito, os conectivos também têm papel fundamental no recorte (R17). O primeiro deles, a conjunção *embora*, que introduz uma concessiva, faz referência ao fato de Eduardo Deán não ser um completo desconhecido na narrativa como se poderia concluir após a afirmativa inicial. Assim, *apesar de* ainda não se terem conhecido mutuamente, Deán e o narrador, isso não impede o segundo de fornecer detalhes sobre a aparência atual (“sem bigode”) e pregressa (“com bigode”) do primeiro, imagens observadas em locais – “no cemitério” e “em sua casa”, respectivamente – que também apontam para tempos distintos. A conjunção aditiva *não só, mas [também]* é mobilizada a fim de adicionar as minúcias que conferem determinado apelo imagético à cena e, a reboque, fazem referência a uma ação anterior – “tivesse visto” – à narrada inicialmente – “conheci”. Note-se as idas e vindas da formulação, à maneira de um pêndulo, que faz emergir as lembranças encadeadas de modo intervalado, descontínuo.

Ao mesmo tempo, Deán deixa de ser apenas um quadro estático passível de uma interpretação distanciada “na foto” para materializar-se “em pessoa”: não é mais somente uma ideia, alguém o qual só se conhece por citações evasivas feitas por um terceiro, Marta, e uma imagem. Em outras palavras, deixa de pertencer exclusivamente ao terreno do imaginário e emerge no real, inclusive causando impressão pela maneira a qual é caracterizado: “Um rosto marcante”. Na frase que antecede a esta, aliás, percebe-se uma certa deferência a ele pela opção por um eufemismo – “menos moço” – ao adjetivá-lo em lugar de termos como “envelhecido” ou “mais velho”.

O que, afinal, não passa despercebido é uma promessa feita de passagem: Francés e Deán, em dada altura, terão ocasião de encontrar-se, como prenuncia o enunciado “conheci um mês depois”. O que, da mesma forma, não se pode relevar é que o *cerco* já tem suas bases instaladas nesse momento, marcado pelas formas verbais *conhecer* e *ver*. Ao primeiro deles, Francés, tem adiantado o trabalho, uma vez que se utiliza da vantagem estabelecida pelo conhecimento oriundo de sua presença desditosa no território do outro, além de ter-se postado como observador deste – atenção para o advérbio “já” e seu efeito antecipatório.

Não é demais dizer que as formas verbais sublinhadas produzem uma divisão: conquanto o verbo *conhecer* preceda o *ver* na disposição sintagmática, o segundo é necessariamente priorizado e explorado, o que se pode concluir pela pormenorização responsável pelas quebras textuais e narrativas assinaladas. *Conhecer*, neste caso, é também dar-se a ver, expor-se, sair do lugar de silêncio e sombra em que se encontra, posicionar-se como sujeito das ações, dos dizeres e do que delas/deles resulta. Na outra ponta, *ver* é tornar o outro descritível, possibilitando a interpretação a fim de antecipar os gestos de seu interlocutor.

Para a AD, a noção de antecipação é decisiva nos processos de produção do discurso, especialmente no que tange à argumentação. De acordo com Orlandi (1998, p. 76):

Todo sujeito (orador) experimenta o lugar do ouvinte a partir de seu próprio lugar de orador, constituído pelo jogo das formações imaginárias (a imagem que faz de x, de si mesmo, do outro). Cada um “sabe” prever onde seu ouvinte o espera. Esta antecipação do que o outro vai pensar é constitutiva de todo discurso.

Ao levantar as bases para o *cerco*, o cerceante se antecipa a um de seus eventuais ouvintes/contendores com base nos saberes que recolhe por suas observações meticolosas, sem necessariamente ter de se expor à vista dos demais. A este ponto da narrativa, contar protege. Contar possibilita àquele que conta permanecer oculto. Conta-se para, enfim, ocultar(-se).

Em passagem posterior, inclusive, Marías constrói sua formulação de modo a que o narrador “experimente o lugar” de enunciador (orador) preposto de Deán quando diz: “Minha mulher morreu, meu filho está sozinho” (p. 68), num diálogo *imaginário* deste com uma companhia aérea visando a conseguir passagem de volta a Madrid. Dessa forma, demonstra que, a partir do que se sabe ou se supõe – por pouco que seja, ainda assim mais do que o outro sabe/supõe de si – do recém-viúvo, pode prever seus possíveis atos, dizeres, até mesmo súplicas e pensamentos. Em Pêcheux, esta chamada *previsibilidade* está suportada pelo funcionamento de uma formação discursiva:

no sentido em que a definimos, isto é, como espaço de reformulação-paráfrase onde se constitui a ilusão necessária de uma “intersubjetividade falante” pela qual cada um

sabe de antemão o que o “outro” vai pensar e dizer..., e com razão, já que o discurso de cada um reproduz o discurso do outro. (Pêcheux, 2018, p. 161)

Em seu movimento de antecipação, o narrador situa as personagens – Deán e a si próprio – a partir das mesmas condições de produção, quais sejam: homens de meia-idade – vide as descrições físicas –, cidadãos, com considerável bagagem intelectual e com certa experiência em situações que requerem capacidade de argumentação. Isto permite a ele antever seus gestos. Vê-se aí o complexo jogo das formações imaginárias (Pêcheux, 2014) atuando naquilo que lhe compete inquirir, no interior de uma formação social dada e tendo como base a posição deste homem na sociedade, as regras-preceitos que estabelecem a relação entre as posições *representadas* e a situação *objetiva* descritas. Para que isto se realize, é preciso, portanto, determinado conhecimento prévio, como vimos reiteradamente demonstrando. A crítica de Pêcheux na passagem acima, porém, e que vem a calhar neste momento da análise é mais uma vez o reposicionamento ao centro do sujeito em relação à produção de *seu* dizer, como se dele – de uma consciência “todo-poderosa” – proviesse originariamente este dizer e, por extensão, o dizer do outro.

Tal concepção advém da forma-sujeito, “a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, **agente** das práticas sociais”, pela qual se vê inadvertidamente interpelado o indivíduo pela ideologia, isto é, pelo “processo natural e sócio-histórico pelo qual se constitui-reproduz o efeito-sujeito como *interior sem exterior*” (Pêcheux, 2018, p. 150, grifo meu). Deste modo, ao se apregoar o estatuto de já-sujeito da linguagem às personagens quando de sua formulação posta em ato, em especial quando não se recusa a se mostrar como “eu” também da sintaxe, nada mais *natural* que seu acometimento pelo esquecimento nº 1 (conforme apresentada no Capítulo 1 desta dissertação). Neste ponto, cabe uma consideração a respeito do grifo acima: o narrador, embora não o admita explicitamente, quer-se e, de fato, posiciona-se não como *agente*, mas como *espectador* dos acontecimentos. Para isso, novamente chamo atenção para o tratamento destinado ao *ver* e seus desdobramentos no *contar*. Uma vez recoberto pela ilusão de ser sempre *já-sujeito*, abrigando-se sob a forma-sujeito que o constitui, quando toma a palavra, diz o que diz, ou seja, *formula*, acrescenta outra camada de névoa ao permanecer como testemunha incógnita, *silente*, em relação ao seu futuro interlocutor. Desta forma, aliás, também (se) significa, uma vez que este seu silêncio/silenciamento não necessariamente remete a um dizer ou modo de ser outro, mas permanece como tal produzindo sentidos (Orlandi, 2015, p. 66).

Consideremos, então, lançadas as bases do cerco. No processo de apresentação de uma nova etapa da narrativa, pela rápida descrição e pelas tácitas promessas ensejadas, nota-se a

preocupação presente na formulação mariasiana em expandir as possibilidades de sentidos. Mais uma vez explorando os silêncios. Como se verá mais adiante, isto não se restringe apenas a Eduardo Deán.

Tanto assim o é que logo na sequência vemos confirmadas as suspeitas de que os gestos do narrador-personagem foram, se não planejados, ao menos não fortuitos:

(R19) Não foi nem um pouco casual nos conhecermos, não o foi em absoluto eu ter assistido ao enterro, de que soube pelo jornal. (p. 67)

Ressurge a denegação como marca inconfundível no contar, reforçada por locuções adverbiais – “nem um pouco” e “em absoluto” – que intensificam gradativamente suas resoluções: *conhecer* e *assistir* (esta última um deslizamento de *ver*) Eduardo e ao enterro, respectivamente. O período segue uma estrutura bastante parecida com a do trecho inicial, exceto pela ausência de conectivos. O texto ganha em fluidez, o ritmo é acelerado; no entanto, as oscilações temporais estão presentes, sendo representadas, na ordem, pelas formas verbais do futuro do subjuntivo e do pretérito mais-que-perfeito do subjuntivo. Uma vez mais, apresenta-se um fato logo seguido de outro que o *antecede* e que é mais explorado nessa altura da narrativa – a menção ao local do qual se retirou a informação (“do jornal”) é isolada por vírgula, conferindo certa relevância a esse dado.

Percebe-se que o narrador reproduz um dos artifícios já vislumbrados anteriormente, o da *sugestão* como estímulo à criação de uma atmosfera de expectativa: nos dois recortes analisados até aqui, anuncia-se o encontro vindouro entre as personagens. Denota-se no/pelo que se silencia nesta passagem uma relação de significação na qual se inscreve a história, na medida em que este silêncio remete “ao futuro (ao ‘projeto’ de discurso, a multiplicidade de sentidos)” (Orlandi, 2015, p. 91). O que a formulação enseja ao silenciar, ou, como vimos também dizendo, promove pelo/no *silenciamento*, é uma abertura para a possibilidade de sentido(s).

Já a denegação reforça o desejo de aproximação ao alvo, à figura perseguida. Como não houve casualidade no encontro, é plausível afirmar que a realização deste encontro tenha sido planejada, ou ao menos desejada. O que se aguardava era apenas o momento propício, para isso sendo preciso angariar informações o bastante para que se sentisse mais seguro dos passos e das ações que teria de colocar em movimento.

O jornal, à época um dos principais meios de comunicação existentes, servira de fonte para isso, tendo sido exaustivamente perscrutado pela personagem Francés nas páginas seguintes. Interessante notar como, em fins do século XX, momento histórico não tão distante

do atual, em que cada vez mais as formas de comunicação se aperfeiçoavam e ganhavam velocidade, ainda havia espaço consideravelmente grande para a pausa, para o vagar das atenções a um material impresso que não permitia maiores interações. Ao longo das páginas, o narrador-personagem se exaspera com a ausência de notícias, com a demora para a confirmação da morte de Marta pelos canais de informação disponíveis. Como persona que emula o sujeito da contemporaneidade, ele materializa o conflito de um tempo também marcado pela angústia causada pela pressa característica da modernidade em comparação ao ritmo cadenciado de um passado recente.

Neste mesmo recorte, nota-se que, a despeito de ocultar-se, o movimento evocado na/pela formulação do cerco é incontornável. Em contraste ao demonstrado no Capítulo 1, no qual se observava a renitente escusa à associação aos fatos – “Não procurei, não quis” (p. 3) – e tendência à inércia – “falar e contar evita os beijos, evita os golpes e tomar medidas, abandonar a espera” (p. 5) –, os dizeres assestam para uma direção contrária. A contingência já não tem mais espaço: “Não foi nem um pouco casual nos conhecermos”. Ainda que Francés oculte sua presença, tem manifesta a decisão de ir ao encontro dos coparticipantes da tragédia neste seu dizer resoluto. A casualidade é ignorada e a intenção de aproximar-se daqueles que desconhece cresce em intensidade *pari passu* com o avanço do relato, o que se evidencia no desenrolar do próprio período analisado pelas já citadas locuções que funcionam como adverbiais “nem um pouco” e “em absoluto”. Dito de outra forma: quanto mais perto do foco de seu contar, maior a sua resolução.

O relato que se segue na narrativa acompanha as horas de angústia e apreensão do narrador, suas incursões às bancas de jornais – daí o relevo dado no recorte (R19) – à procura da confirmação da morte de Marta. Ele leva consigo a dúvida – e talvez a esperança – de que tudo não tivesse passado de um mal-entendido: “E se eu tivesse me enganado e ela não tivesse morrido? Não sou médico” (p. 69). Na leitura dos necrológios, reforça uma de suas contradições assinaladas no início deste capítulo: o nome próprio, antes negligenciado, dito com relutância ou apenas de passagem, torna-se fundamental no que toca à existência humana e a sua história individual. Se anteriormente não se fazia essencial ao contar, é visto agora de acordo com o peso de sustentar toda uma existência *sem* história: “como se além disso, uma **idade azarada** e um **nome**, nunca tivessem sido nada” (p. 68, grifo meu). A respeito desse nome próprio, é importante, porém, analisá-lo criticamente:

Pensemos no significante “nome próprio”, que hipoteticamente diria de cada um o que cada um é. Sabemos que o nome próprio pode indicar uma filiação, pode indicar algumas histórias sobre seu portador, **mas nunca expressará em si um sentido único e definitivo. Não só porque ele vem do outro, mas sobretudo porque nenhum**

significante portará um sentido completo ou positivo sobre o ser de um sujeito. Esse significante não há, ou seja, no Outro “está sempre faltante o significante que diz o que o sujeito é.” (Lebrun, 2008, p. 123). Em suma, como Lacan afirmou ao longo de sua obra, o Outro é faltoso, é marcado pela falta. Se é necessário o Outro para haver sujeito, e se o Outro é não-todo, é nessa falta, nessa ausência de um significante que diga o ‘quem o sujeito é’ que se encontra a singularidade de cada um, a não radicalidade do assujeitamento e a possibilidade de invenção e de liberdade. (Magalhães; Mariani, 2010, p. 396-397, grifos meus)

Mesmo com sua importância jurídica e social o nome próprio não afere a dimensão subjetiva nem é detentor da definição do sujeito enquanto ser no mundo. É preciso haver o Outro (do inconsciente) a fim de conferir-lhe sentidos e, além dele, outros (sujeitos) que lhe confirmam sentido, isto é, história. E quando não há história, para onde vão os sentidos? Esta parece ser a questão que impele a personagem Francés à construção do cerco, a buscar os *outros*, também desconhecidos para ele, todavia sabedores da *história* de Marta, de modo a ultrapassar a barreira do nome, do significante incapaz de restituir à morta sua existência histórica.

As implicações desta constatação o fazem questionar essa existência *sem história*, parcial e precária de Marta, ironicamente e no fim das contas “uma idade azarada e um nome” não só para os anônimos que leem seu nome em uma seção de jornal, mas também para ele. Por extensão, questiona seu papel – sua *posição* – em relação a ela; uma posição apagada, silenciada em/pelos seus próprios dizeres. As consequências diretas e indiretas desse fato parecem instigar o desejo pelo pertencimento, pela ocupação de um *lugar* na história ignorada da morta, da *sua* morta, como a caracteriza em passagens anteriores dado o testemunho de sua desaparecimento. Como dissemos, daí o seu interesse pelos familiares de Marta; daí a necessidade de acercar-se dos que constituíam o universo particular dela. Antes, todavia, empreende um retorno aflitivo aos momentos que procedem à sua saída do apartamento.

É então que se inicia aquilo que designarei de etapa espacial do *cerco*, iniciada nos arredores da residência de Marta e encerrada no cemitério. O narrador começa a vigília e a busca por esmiuçar o espaço, isto é, a rua, o prédio e o apartamento, locais de sua desventura. As imagens são resgatadas das lembranças para contar de maneira cronológica – não obstante as fugas espaço-temporais tão comuns em seu contar – os instantes de angústia após sua saída da cena anterior, na qual deixa a morta e “o menino” sós e procura apagar os rastros de sua presença. Ele descobre no dia seguinte, ao fazer uma ligação para o hotel que Deán se hospedou em Londres (cidade de onde havia ligado para Marta durante o jantar), que o marido ainda está lá, ou seja, não retornou a Madrid e talvez não saiba do ocorrido. Isto é suficiente para que decida ir ao apartamento.

De volta ao local, percebe, ou melhor, supõe, já que não tem certeza, que as luzes que havia deixado acesas assim o permanecem, lamentando sua desatenção quanto à disposição dos

cômodos do apartamento visto de fora. Este fato aprofunda sua tensão em relação principalmente ao destino do menino Eugênio. A sua presença, de hábito obscurecida, é novamente reforçada pela discrição com que se porta: “Por que não chama pelo interfone para que desça?” (p. 72), pergunta-lhe o taxista que o leva, ao que desconversa e finaliza: “Vamos esperar um pouco mais” (*idem*). Suas ações, portanto, continuam ambíguas: apesar de voltar ao local para tentar dissipar as dúvidas e a aflição que o consomem, mostrar-se para que isso aconteça não é uma escolha possível. Opta pela invisibilidade em detrimento da confirmação, valendo-se do “consolo da incerteza” (p. 71). A ação que se destaca, de forma contraditória e por isso costumeira, é a da espera. Ademais, mantém certa distância e age “como se espiasse por um binóculo” (*idem*). Seu “disfarce” de espião quase é quebrado ao ser reconhecido por uma jovem saída do prédio – eles se entreviram quando o narrador deixava o lugar – e na descrição desta jovem ele se detém por quase uma página, noutra de suas usuais divagações.

A espera se interrompe pelo assomo na janela de uma figura feminina. O que dela é possível vislumbrar é apenas a silhueta, o que não impede o narrador-personagem de demorar-se, em seu contar, nos movimentos mais ínfimos que produz:

(R20) (...) porque por trás das cortinas dessa janela vi contra a luz uma figura de mulher despindo um suéter ou uma camiseta, estava tirando algo por cima da cabeça porque, no momento em que a vi, o que vi foi como levava as mãos aos lados cruzando-as e puxava para cima a camiseta até tirá-la com um só movimento – adivinhei suas axilas um instante –, de tal maneira que apenas as mangas pelo avesso lhe ficaram nos braços ou enganchadas nos pulsos. A silhueta permaneceu assim alguns segundos, como que cansada do esforço ou do dia (...), ou como se só depois de sair do suéter que tinha ido tirar perto da janela tivesse olhado por ela visto algo ou alguém, talvez eu com meu táxi às minhas costas. Depois puxou as duas mangas, safou-se delas, deu meia-volta e se afastou alguns passos, embora tenha acreditado distinguir sua sombra deformada dobrando a roupa que havia tirado, talvez apenas para trocá-la por outra limpa e não suada. (p. 74)

Na ânsia de debelar sua apreensão, não lhe escapam os detalhes, os gestos, que lhe permitem, inclusive, *adivinhar* o que seus olhos não podem captar da figura da mulher – “suas axilas”. Na esperança de ver-se livre da culpa, o que esta rememoração por demasiado escrupulosa deseja encontrar na figura que entrevê parece ser Marta, não obstante a improbabilidade disto.

De um fôlego só, despeja suas impressões quase ininterruptamente nos longos períodos do trecho. Se em outros enunciados foram mobilizadas as enumerações apositivas como recurso para criação imagética de um cenário de expectativa e sugestão, agora é a descrição minuciosa que remete a esse cenário. Porém, mais do que afirmar, conjectura, já que tem a visão encoberta por um anteparo – “por trás das cortinas”. Não à toa as luzes são citadas repetidas vezes –

quando afirma: “vi contra a luz”, ou no jogo de luzes que resulta da caracterização da mulher como uma “silhueta”, portanto impossível de identificar-se com certeza –, numa indistinção contrastante a esse contar escrutinador. Assim como a tentativa de ocultar-se totalmente falha – “visto algo ou alguém, talvez eu com meu táxi às minhas costas” –, a possibilidade do cerco idem, mesmo que realizada (contada) com esmero.

Também a pormenorização ao descrever as peças de roupas e até mesmo as partes destas peças aliadas aos movimentos, representados pelas formas verbais, dão o tom da passagem, na qual se reproduz, à maneira de um texto dramaturgico, a cena. Ao leitor, munido de elementos que a prefiguram – espaço, figurino, personagens –, cabe atribuir as imagens de acordo com a posição que lhe concerne. Disto se vale a formulação de Marías, uma vez que:

Há um leitor virtual inscrito no texto. Um leitor que é constituído no próprio ato da escrita. Em termos do que denominamos “formações imaginárias” em análise de discurso, trata-se aqui do leitor imaginário, aquele que o autor imagina (destina) para seu texto e para quem ele se dirige. Tanto pode ser um “cúmplice” quanto um seu “adversário”.

Assim, quando o leitor real, aquele que lê o texto, se apropria do mesmo, já encontra um leitor aí constituído com o qual ele tem de se relacionar necessariamente. (Orlandi, 2012, p. 10)

Joga, por conseguinte, com essa relação indissociável entre o leitor imaginário e o real ao carregar nos detalhes do texto, dispondo a ambos a maior quantidade de informações possível e, desse modo, conferindo certa unidade à heterogeneidade constituinte desse leitor.

Findas as suspeitas de que a morte de Marta ainda não tivesse sido descoberta e o menino estivesse sozinho, Francés se permite experimentar um instante de alívio, embora a sensação de desconforto em relação ao ocorrido permaneça inalterada e coloque em suspenso tanto suas atividades cotidianas quanto sua própria existência. Ao relatá-lo, faz questão de sublinhar este estado de suspensão e as dúvidas que disto emergem: “Tudo estava suspenso, mas eu não sabia até quando ou de que dependia que fosse reatado” (p. 76). São postos em questão o tempo e as condições para que ele tornasse a se ligar a si mesmo, ou seja, para que retomasse uma (ilusória) unidade, do que se depreende que algo ao longo da trama absurda em que se viu envolto produziu – ou fez com que se apercebesse – nele uma ruptura. Há elementos, todavia, que demonstram ser este rompimento de uma ordem que vai além da psique e se desdobram em seu contar. No recorte a seguir, temos algumas pistas:

(R21) No entanto **previa** que uma vez averiguado isso [se haviam descoberto o corpo e se o menino estava a salvo] tampouco poderia **reatar** sem mais nem menos meus dias e minhas atividades, como se o **vínculo** estabelecido entre Marta Téllez e mim nunca fosse desfazer-se, ou fosse demorar demasiado tempo para isso. E ao mesmo tempo

ignorava de que modo poderia perpetuar-se, já não haveria mais nada de parte dela, com os mortos não há mais trato (p. 76, grifos meus).

Deste ponto em diante, o que passa a nos interessar é, em primeiro lugar, o modo como se relaciona a personagem com a falta e o desejo, configurados pelo surgimento de um *objeto* indefinível e incontornável: o vínculo. Que espécie de ligação se poderia efetuar entre dois seres praticamente desconhecidos que se cruzam em uma situação limite, não planejada e que os torna indissociáveis? Ao mesmo tempo, ligação responsável por provocar uma ruptura, uma suspensão tamanha com a qual só será possível conviver por meio da continuidade, da manutenção e do fortalecimento de um laço ainda indeterminado. É o que ele *prevê* ao se negar – o advérbio *tampouco* reforça, *quando silencia*, uma decisão que sustenta seu desejo – a chance de seguir sua vida indiferentemente a esse laço. Dito de outra forma, é a ausência de determinação, ou seja, a falta de um significante capaz de caracterizar o vínculo e, por conseguinte, a si mesmo na relação que se erigiu entre ele e Marta, que alimenta seu desejo de atribuir-lhe, a este desejo, um nome, materialidade. De acordo com Magalhães e Mariani:

E é importante ressaltar: as ausências contam na língua: a língua é não-toda, ou seja, fazendo eco ao pensamento lacaniano, “o todo da língua só existe constituído pelo signo ausente, pelo não dito.” (Pêcheux, 2004 [1981], p. 74). Em termos lacanianos, essa característica da língua como não-toda traz um impossível: há um impossível de ser dito que insiste e retorna, causando estranhamento para o sujeito. (Magalhães; Mariani, 2010, p. 396)

Como vimos destacando, esta é a fase em que a narrativa se lança às previsões, às antecipações, ainda que de outra ordem no trecho supracitado. Neste caso, refere-se ao próprio modo de estar-se no mundo a partir dos acontecimentos narrados, isto é, ao contar, fazendo prognósticos acerca de sua posição enquanto sujeito não mais *donos de si*, de seus atos e pensamentos, mas em relação a uma outra posição e a outros agentes – inclusive agravada pela desaparecimento de um desses agentes: “já não haveria mais nada da parte dela, com os mortos não há mais trato”. É então que se denota a ausência, a falta e a impossibilidade de descrevê-la em/por palavras. Por mais que conte, diga, não consegue se desvencilhar da sensação de desamparo que nele (se) silencia. Deparamo-nos de modo incontestado com a incompletude da linguagem e com a inapelável incompletude do sujeito, ou seja, deparamo-nos com o real. Nas palavras de Pêcheux (2012, p. 29): “Não descobrimos, pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra”.

Tanto essa *ausência* é significativa que o narrador passa a recorrer a um termo – na verdade, dois – de língua(s) estrangeira(s) a fim de tentar designar, de alguma forma, este vínculo que é, também, sua posição:

(R22) Há um verbo inglês, *to haunt*, há um verbo francês, *hanter*, muito aparentados e a bem dizer intraduzíveis, que denominam o que os **fantasmas** fazem com os lugares e com as pessoas que frequentam, espreitam ou revisitam; também, segundo o contexto, o primeiro significa *encantar*, no sentido feérico da palavra, no sentido de *encantamento*, a etimologia é incerta, mas parece que ambos procedem de outros verbos do anglo-saxão e do francês antigo que significam *morar, habitar, alojar-se* permanentemente (...). Talvez o vínculo se limitasse a isso, a uma espécie de encantamento ou *haunting* (...) (p. 76, grifos do autor).

A conclusão a que se chega é *sui-generis*: a palavra que falta remete ao *outro*, melhor dizendo, à língua do *outro*. Encontrar(-se) (n)o dizer está subordinado a um conhecimento que excede as estruturas de sua língua materna. Quando digo isso, refiro-me a um saber que envolve a sintaxe e o léxico. Infere-se que o narrador-personagem tem familiaridade com essas línguas outras, formulando(-se) por elas não de maneira superficial, mas capaz de atingir suas camadas profundas, aquelas nas quais se produzem os movimentos necessários para a significação. São primeiro apresentados os verbos – *to haunt* e *hanter* –, seguidos de sua substantivação nas línguas de partida e chegada – *haunting* e *encantamento* – e de deslizamentos – *morar, habitar, alojar-se* –, demonstrando um trânsito, digamos, confortável por estas línguas. Há até uma menção à origem desconhecida do termo, mais um indício de que seu conhecimento ultrapassa o básico. Nesse sentido, Gadet explora em um de seus escritos os meandros da sintaxe de maneira a explicitar o seu funcionamento na produção de sentidos:

Esses exemplos indicam a necessidade de se referir à estrutura sintática, considerada tanto como indiferente aos processos ideológicos de linguagem, quanto responsável por eles. A sintaxe é a base da criatividade histórica. Assim, as regras da língua não podem ser consideradas como regras categóricas – no sentido de que uma regra deva ser ou não aplicada. Em vez disso, as regras da língua devem ser vistas como intrinsecamente possibilitadoras de jogos ideológicos e das latitudes discursivas. (Pêcheux; Gadet, 2004, p. 102)

Ao expandir as *latitudes discursivas* mobilizadas por este funcionamento *entre línguas*, move-se o narrador em busca de encontrar-se. A palavra que falta para designá-lo – e ao vínculo – é aquela que, ao fim de suas especulações, sublima seu estado e delinea os traços pelos quais procura se caracterizar em/pelo seu contar: rarefeito, disperso, invisível. Na instância ideológica, mostra-se afetado pela relação com as línguas estrangeiras na sua constituição enquanto sujeito da linguagem ao demonstrar a erudição que possibilita o movimento pelas estruturas lexicais e, principalmente, sintáticas dessas línguas, graças a isso podendo significar(-se) por elas⁸.

⁸ Na perspectiva da teoria literária, notoriamente nos estudos sobre tradução, a referência à aparição de termos que remetem a línguas diversas e exploram a “difícil arte de traduzir” demonstra que este é um expediente comum aos

Ainda nesta passagem, ao narrador é conferida de vez uma posição invisibilizada. Na esmerada escolha dos verbos – e justamente por ela – em francês e inglês deixa entrever a matéria de que é feito, a saber, um *fantasma*. Não que seja ele o *fantasma*: o termo se justifica pelo caráter do vínculo e se refere a uma ação produzida *sobre* outrem. Em compensação, seria ingênuo de nossa parte não levar em conta a associação natural desta figura insólita ao modo como a própria personagem de Francés se move e se apresenta a si mesmo ao longo das páginas analisadas. Parafraseando-o, *não foi nada casual*, em nossa visão, a eleição dos termos nem a irrupção do significante (*fantasma*), já que a maneira como ele se constrói em/por seu dizer remete ou, dito de forma incisiva, emula uma figura espectral, bem como a dos espões de outrora, seres sem história e sem imagem definida.

É na sequência do recorte anterior (R22) que Francés avança na tentativa de delimitação de sua situação a partir dos fatos que lhe sucederam:

(R23) (...) que examinando bem **outra coisa não é** que a condenação da lembrança, de que os fatos e as pessoas recorram, apareçam **indefinidamente** e não cessem **totalmente**, não passem **totalmente** e nunca nos abandonem **totalmente**, e a partir de um momento **morem** ou **habitem** em nossa **cabeça**, na vigília ou no sono, fiquem ali **alojados** por falta de lugares mais confortáveis, debatendo-se contra sua dissolução e querendo encarnar-se na única **coisa** que lhes resta para manter a vigência e o trato, a repetição ou reverberação infinita do que uma vez fizeram ou do que teve lugar um dia: infinita, porém cada vez mais cansada e tênue. **Eu tinha me transformado no fio.** (p. 77, grifos meus)

Neste trecho, a evidência se impõe – “outra coisa não é” – ao negar a possibilidade de uma via diferente, de um pensar que contradiga ou questione a convicção do narrador de que seu estado de *encantamento ou haunting* o sentenciar a rememorar para, de certo modo, produzir um efeito de prolongamento sobre aquele (aquilo) que se mantém vivo *apenas* pelo tênue fio da lembrança e do contar. Chega-se à conclusão da condenação inescapável tal a sua afirmação inicial, da qual se depreende a ruminação criteriosa – “examinando bem” – característica deste sujeito.

Os advérbios, por seu turno, realçam o desejo inatingível do narrador em ver-se inteiramente livre desta condenação, quiçá maldição, que sobre ele se abateu. Descobre-se encurralado pelas lembranças que não obedecem a determinações temporais ou da consciência, surgindo *indefinidamente* e deixando resquícios não *totalmente* demovíveis. Por isso a pungência de sua inquietação: mesmo que estas lembranças se esmaçam, se diluam ou se

escritos marisianos. Num destes estudos, Martirani (2011, p. 145) “parte de um primeiro conceito de tradução como aproximação de universos linguísticos distintos (o do espanhol e o do inglês) até o da compreensão do outro, numa visão dialética de alteridade, que ora nos espelha, ora repele; que às vezes, identifica e simultaneamente, estranha”.

dispersem, é improvável que o abandonem definitiva e completamente. E é tamanha a complexidade de *formular(-se)* (n)a situação em que se encontra que no decorrer do trecho acima o narrador, num processo metonímico, utiliza o termo *cabeça*, no sentido de *mente*, *cérebro*, para determinar o *lugar* para onde as recordações estarão fadadas a *morar*, ou *habitar*, ou *alojar-se* – verbos resultantes do deslizamento produzido a partir das línguas-outras mobilizadas em relação à sua língua materna – e, um pouco mais adiante, refere-se a ela como *coisa*, reificando-a, no que parece um ato falho representativo da inexigibilidade de haver um sujeito ocupante deste *lugar*. Isto se reforça pelo uso do verbo regente *encarnar* que, neste caso, configura uma redundância e, ao mesmo tempo, uma contradição. Em outras palavras: ao dizer que as memórias poderiam mover-se do *ser* para a *coisa*, atesta a sua insignificância e a compartilha com outros sujeitos – o pronome possessivo *nossa* o confirma – em virtude do peso que estas lembranças tomam por seu contar.

O período é extenso, as memórias são densas, e por mais que almeje conferir ordem à língua, ela falha, impõem-se vãos e silêncios por onde os sentidos se deslocam e se dispersam.

Na última linha do recorte emerge um enunciado decisivo. Se antes é narrada a fragmentação da personagem, seu dismantelo, e se pergunta de que maneira poderá recobrar – *reatar* – a (ilusória) unidade, neste momento ela se posiciona de maneira contundente, designando-se como o *fio* capaz de preservar a vigência de um vínculo, de uma presença e de uma história. A utilização do verbo *reatar*, aliás, disposto num dos recortes anteriores (R21) e recuperado agora tem por força projetar a sua condição, isto é, sua tênue e frágil, não por isso desprezível, constituição de *fio* conector da narrativa. Entretanto, já que ele é o fio, o elo do contar, a ele, e somente ele, cabe a incumbência de decidir de que maneira ligar os nós deslindados por seu contar. A resposta à questão aberta neste mesmo referido recorte, sobre de que modo poderia “perpetuar-se” a conexão entre ele e Marta – e que parece dizer mais sobre sua nova condição, a de *haunted*, ou *encantado* –, passa eminentemente por compreender do que se trata, afinal, este estado na relação com a sua própria história. O que se tem é a incerteza: por não ter feito parte da história pregressa de Marta, como fazê-lo agora, *a partir* de sua morte? E sendo tomado por essa responsabilidade, como haver-se consigo mesmo ao cabo de tudo?

Todavia, este fio que conecta também poderá ser o que prende as demais personagens numa trama que elas por certo desconhecem? Ao lançá-lo no intento de cobrir os espaços ignorados, não estará avançando sobre o campo do outro, invadindo-o silenciosamente? Deste modo, Marías tece em/por sua formulação uma personagem que se move à maneira dos (nem tão) antigos espiões – aqui, por razões óbvias, com objetivos distintos dos de outrora. Com seus disfarces, seus objetos que aumentam o raio de visão – os binóculos –, suas incursões

silenciosas e a uma distância segura, suas descrições esmeradas, atualiza esta memória nada longínqua.

Denota-se na atmosfera criada a ameaça latente promovida por um indivíduo que busca se apoderar da história de outrem para ver-se legitimado. Conquanto os anos finais do milênio encerrem algo que contradiga e desabone a atualidade de uma vigilância nestes moldes – posto que esta atualidade se encontrava em um período de transição para uma nova vigilância, desta vez imposta pelo sistema econômico capitalista (Lyon, 2018; Zuboff, 2021) –, desprende-se uma memória que se volta aos anos da Guerra Fria, dos quadros de espionagem nacional e internacional que atingiram seus estertores com a Queda do Muro de Berlim e a dissolução da antiga União Soviética⁹ na última década do século XX.

No retorno a sua casa, o narrador se lembra de que havia retirado a fita cassete da secretária eletrônica da casa de Marta. É só então que fornece diretamente algumas informações sobre si:

(R24) **sou roteirista de cinema**, mas acabo fazendo séries de televisão quase sempre; a maioria não se realiza, tarefa inútil, gastam dinheiro à toa mas pagam assim mesmo. (p. 77)

Até o momento os dados a respeito de sua vida pessoal haviam sido elididos e o que se sabia sobre ele advinha do modo como formulava, contava, narrava a estória. Interessante notar que a primeira apresentação explícita que faz de si não evoca seu nome – revelado, na trama, apenas na distante página 277 –, mas sua profissão – “sou roteirista de cinema” –, seguido por uma opositiva: “*mas* acabo fazendo séries de televisão quase sempre”. À asserção inicial, uma espécie de negação mitigada. Não surpreende, pois, outra contradição quando da investida em qualquer possibilidade de definição: como visto e apontado aqui reiteradamente, é na/pela contradição que a personagem é definida. Além disso, recorre a uma solução conveniente, uma vez que as informações disponibilizadas pouco ou quase nada revelam de sua identidade.

Retomando a narrativa, são descritos os áudios recolhidos na fita cassete e que, mais adiante, servirão para identificar, pelas vozes, algumas personagens com as quais o narrador travará conhecimento. Às análises produzidas em seu contar, portanto, deve-se incluir a advertência de possuírem o aspecto retrospectivo, pois não ocorrem em concomitância com a sua formulação. As impressões fornecidas estão impregnadas do já vivido, inclusive dos fatos ainda não revelados, rememorado, pensado e, posteriormente, formulado. Descartam-se a

⁹ Em suas obras mais recentes, *Berta Isla* (2017) e *Tomás Nevinson* (2021), Mariás trata com maior profundidade do tema da espionagem, dos aparelhos de inteligência transnacionais em fins do século XX. Este tema, aliás, é recorrente em outras de suas obras célebres, especialmente na trilogia *Seu rosto amanhã* (2003-2010).

casualidade e a intempestividade; o que se tem é o relato a frio, a observação aguçada das lembranças. Quanto às vozes, as que mais lhe chamam a atenção durante a audição são:

- I. a voz de um homem dirigindo-se à Marta, qualificada como “a voz que barbeava e martirizava” (p. 77), na qual o narrador deduz uma proximidade suspeita com a mulher – também pela utilização de palavrões –, recorrente em mais de um recado e adquirindo tonalidades distintas quando dirigidas a diferentes interlocutores, isto é, à Marta e a Eduardo Deán;
- II. a voz de uma mulher que se espanta e se constrange com a decisão de Marta em se encontrar com outro homem que não seu marido, sobre a qual o narrador tece poucos comentários;
- III. a voz de um homem “mais velho e irônico, zombeteiro consigo mesmo” (p. 78), a qual o narrador identifica como a de “um pai ou de um avô” de Marta;
- IV. a voz classificada como “neutra” de um colega de trabalho de Eduardo;
- V. a voz de uma mulher que repete uma litania: “por favor, por favor, por favor...”, como uma súplica ou um pedido de ajuda;
- VI. a *sua* própria voz, em “uma chamada pessoal ou até galante” (p. 79), na tentativa de levar adiante um encontro com Marta.

Todas elas servirão de registro para análise e construção da interpretação a respeito das demais personagens, os movimentos de antecipação e previsão que tanto vimos ressaltando ao longo desta fase da narrativa. Estas vozes *delatam*, *apontam* aqueles que devem ser observados, mantidos sob sua atenta vigilância. Será ao redor deles, essencialmente, que erigirá o cerco. Se antes nas ditaduras e nos regimes de exceção se utilizavam os relatórios feitos à mão ou à máquina de escrever pelos espias infiltrados para referendar um alvo, a secretária eletrônica, uma máquina advento dos novos (à época) tempos, é quem aufere, grava e reproduz a delação, aponta os indivíduos passíveis de investigação.

De volta ao cemitério, lugar em que se dá a segunda etapa do *cerco espacial* a que me referi anteriormente, o narrador se dirige ao local do enterro e enquanto não tem início a cerimônia, distrai-se na leitura das lápides dos familiares já falecidos de Marta. Está só, e por isso se permite deter-se longamente em divagações a respeito da família da morta, cujos nomes e datas lhe informam “muito mais sobre Marta ou sua família do que ela me [lhe] contara ao longo de três encontros” (p. 85). Desta feita, é o local que lhe oferece subsídios para seu cerco e é mais um dos pontos de entrada na história de Marta.

As demais personagens são, finalmente, apresentadas quando de suas chegadas ao cemitério. Irei me deter em duas delas: o pai de Marta, Juan Téllez Orati, e Luísa, a irmã mais nova. Sobre o primeiro deles, dizia:

(R25) Tinha cabelos brancos e olhos azuis, grandes e pontiagudas sobranceiras de duende e a pele muito lisa para sua idade, qualquer que fosse; era um homem alto, robusto, excelentíssimo, uma figura que devia encher os espaços fechados e que chamava a atenção de imediato por sua corpulência instável, seu tórax volumoso diminuindo o tamanho das mulheres que tinha de ambos os lados, a finura das pernas e o leve bamboleio que também o acometia em repouso, fazendo pensar num pião, uma fita negra na manga do sobretudo como prova de seu forte sentido antigo de conveniência, os sapatos pretos tão limpos como os da filha viva, pés pequenos para sua estatura, pés de dançarino aposentado, e o rosto como uma gárgula, os olhos secos e estupefatos olhando para baixo, para a cova, ou buraco, ou abismo, olhando imóveis cair a terra simbólica e recordando abobados as duas meninas, a que só tinha sido uma menina e a que foi ainda mais menina porém muito mais velha depois, assimilada agora no túmulo por aquela outra que não viram crescer, nem envelhecer, nem transviar-se, nem mostrar desafeto, nem dar desgostos, as duas agora malogradas, obedientes, silenciosas. Vi que o laço de um sapato de Juan Téllez tinha se desatado, e ele não tinha percebido. (p. 91-92)

A descrição da personagem não se restringe às características físicas – “Tinha cabelos brancos e olhos azuis, grandes e pontiagudas sobranceiras de duende e a pele muito lisa para sua idade, qualquer que fosse; era um homem alto, robusto” –; às expressões faciais – “os olhos secos e estupefatos olhando para baixo, para a cova, ou buraco, ou abismo, olhando imóveis cair a terra simbólica e recordando abobados as duas meninas” –; às peças do vestuário – “uma fita negra na manga do sobretudo como prova de seu forte sentido antigo de conveniência, os sapatos pretos tão limpos”. Juan Téllez Orati é longamente analisado e estes dados servem, já, de interpretação possível para suas ações vindouras, suas fragilidades latentes, suas convicções inamovíveis, talvez reforçadas pela morte. O olho atento do observador, ou perseguidor, ou espião, não deixa escapar nem mesmo o laço desatado do sapato, que “ele [o próprio Juan] não tinha percebido”. Novamente o movimento pendular de descrição e interpretação aparece, sendo o primeiro trabalhado de forma deveras escrutinadora e, por fim, entrelaçando-se à análise.

Com Luisa Téllez, irmã mais jovem de Marta, ocorre o mesmo em relação à descrição pormenorizada da personagem:

(R26) (...) essa mulher de pé, vestida com extremo esmero, com suas mãos tratadas, no meio de um cortejo de gente ao ar livre de um cemitério, seus joelhos arredondados visíveis sob o casaco entreaberto, as meias pretas e os sapatos de salto alto tão limpos, os lábios que devia ter pintado inconscientemente com o gesto maquinal de todos os dias antes de sair de casa lhe trariam agora o sabor do batom adocicado mesclado com o seu, salgado, líquido e involuntário; em alguns momentos levantava o rosto e mordida esses lábios – esses lábios – numa tentativa vã de reprimir não a dor, mas sua manifestação demasiado impudica e brigada com a palavra, e era nesses

momentos que eu a via, e embora seu rosto se mostrasse distorcido achei-o parecido com o de Marta porque o rosto de Marta também eu vira distorcido: por outro tipo de dor, mas igualmente manifesta; uma mulher mais jovem, dois ou três anos, talvez mais bonita ou menos inconformada com o que lhe reservara a sorte, era solteira, segundo o anúncio fúnebre – ou viúva. Talvez chorasse assim porque além do mais sentisse a inveja ou a sensação de desterro que aflige as crianças quando se separam dos irmãos, quando um deles fica sozinho com os avós e os outros acompanham os pais numa viagem, ou quando um deles vai para um colégio diferente do que vão os maiores (...). (p. 88).

Sua semelhança com Marta é ressaltada para, em seguida, propiciar uma comparação tácita entre as duas e, inclusive, elucubrar acerca das sensações e digressões que a personagem poderia vir a fazer. A descrição se detém em um de seus traços físicos, os lábios, denotando o que parece ser um interesse pouco condizente com a situação encenada – a menção a sua solteirice ou viuvez reforçando o que sublinhamos no capítulo anterior: a mulher como objeto de desejo até mesmo nos momentos mais dramáticos da existência. Outra vez os gestos, objetos e partes do corpo acompanhados de perto na tentativa de que nada se perca – as “mãos tratadas”, os “joelhos arredondados visíveis sob o casaco entreaberto”, os “sapatos de salto alto tão limpos” – demonstrando a acuidade do olhar do *vigia*.

Emulando o dispositivo panóptico que tudo vê e pouco permite se dar a ver, o narrador-personagem discorre longamente sobre aqueles que se dispõem a sua mirada. A partir de suas observações, tece, concomitantemente, gestos de interpretação que se concebem junto à questão incontornável do silêncio. Nas palavras de Orlandi (2007, p. 9): “A interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação”. Sobre a relação necessária da interpretação com o silêncio, a autora diz ainda:

Consideremos o fato de que o dizer é aberto. É só por ilusão que se pensa poder dar a “palavra final”. O dizer também não tem um começo verificável: o sentido está (sempre) em curso. (...) O que ficou melhor estabelecido (...) é que o silêncio é fundante (não há sentido sem silêncio) e esta incompletude é função do fato de que a linguagem é categorização dos sentidos do silêncio, modo de procurar domesticá-los. O silêncio é contínuo, indistinto, horizonte possível da significação. A linguagem, mesmo em sua vocação à unicidade, à discrição, ao completo, não tem como suturar o possível, porque não tem como não conviver com a falta, não tem como não trabalhar (com) o silêncio. Isto justamente porque a linguagem é estrutura e acontecimento, tendo assim de existir na relação necessária com a história (e com o equívoco). (Orlandi, 2007, p. 11-12).

Desse modo, na/pela formulação da interpretação, isto é, nos/pelos dizeres postos em ato e atravessados pela história e pela ideologia, são observáveis também os traços deixados pelo silêncio “que instala o limiar do sentido” (Orlandi, 2015, p. 68), a possibilidade e a condição para que estes dizeres signifiquem. A figura do panóptico, portanto, justifica-se pelo modo como Marías busca, pela infatigável descrição, esboçar um controle (ilusório) sobre a

narrativa, sobre o próprio contar e, por extensão, sobre os sentidos produzidos. Controle representado pela forma de mobilização dos olhares sobre as personagens em seus mais ínfimos detalhes, tendo o narrador-personagem como farol, dada a sua posição privilegiada, a jogar luz nos alvos do cerco que se erige ao redor deles. Resta-nos perguntar: seriam esses olhos a atualização daqueles dos espias de um passado recente ou se refeririam às lentes das mil e uma câmeras de vigilância do presente/futuro? Esta personagem, o narrador, poderia encarnar (com a devida ressalva ao efeito que o termo pode produzir) a estrutura cambiante do tempo, da vigilância do Estado à vigilância do sistema capitalista?

2.3 “Tenho você nas mãos, só teria de me revelar”: Considerações parciais do capítulo

Neste capítulo, buscamos compreender de que modo a formulação mariasiana relaciona o par ver/ser visto com as condições de produção da obra, ou seja, como a construção da narrativa coloca em jogo a presença espectral do narrador-personagem no *cerco* aos familiares da morta e de certa forma remete à figura dos (nem tão) antigos espões, celebrizados e escrutinados especialmente a partir do início da Guerra Fria.

Ao conferir extremo rigor de detalhes às descrições do espaço e das personagens, sempre vistas à distância, de uma região de sombras e silenciamento experimentada pelo narrador Víctor Francés, Marías reforça o caráter analítico de seus escritos, ao passo que deixa entrever os resquícios de um período de silenciamento há pouco superado na sociedade espanhola. Francés funciona, então, como um dispositivo de vigilância, tal qual um panóptico, que tudo vê sem se deixar ver ou, quando visto, apenas vislumbrado de relance.

Trabalham aí os sentidos de vigilância e controle sobre o qual se assentam as relações de poder, tanto mais em se tratando de um rescaldo social no qual se imiscuem os ares dos novos tempos, da virada do século e da passagem do monitoramento produzido pelo Estado autoritário a um outro tipo, o do sistema econômico capitalista, centrado, dessa vez, nos adventos tecnológicos que reproduzem a sensação de eterna vigília sobre os corpos dos sujeitos da contemporaneidade.

CAPÍTULO 3: “QUE DESGRAÇA SABER TEU NOME EMBORA JÁ NÃO CONHEÇA TEU ROSTO AMANHÃ” – DESVELAR

3.1 “O rosto que deixamos de ver”: Preâmbulo à revelação

Um véu renitente cobre os rostos. Oculta-os. Pelo desejo ou pelo esquecimento, tornamos permanentemente impenetráveis sob um aparato a impedir a entrada da luz, a manter na sombra o que pode vir a ser motivo de melindres, vergonha ou constrangimento. Entretanto, por mais que se evite, não há como deter o momento em que serão revelados estes rostos: seja nas/pelas palavras, ou no que nela/por elas se silencia.

Nos dois capítulos anteriores desta dissertação, tratamos da *morte* como argumento para a díade contar/ocultar e do *cercos* como mote para o par ver/ser visto. No primeiro, a hesitação caracteriza os movimentos conduzidos pelas mãos de Mariás – em/por sua formulação – na construção do narrador-personagem no que concerne à produção de uma atmosfera de dúvida, medo e incerteza, também marcas dos períodos precedentes à época em que se dá a narrativa, a Guerra Civil e a posterior ditadura espanhola do caudilho Francisco Franco. No segundo, a aura de mistério que recobre o narrador-personagem se aprofunda por sua opalescente figura, remontando à figura dos espões do regime ou das nações divididas em dois polos no correr da chamada Guerra Fria, com seus extensos e minuciosos relatórios acerca dos inimigos do(s) Estado(s), tão célebres por suas representações cinematográficas e literárias, sempre à espreita e atento aos detalhes a serem reportados.

Na etapa que ora iniciamos da análise, observa-se o retorno a vários enunciados mobilizados nas fases iniciais da narrativa, no que aparenta ser o marco de uma busca que, uma vez mais, confunde-se com os tempos de outrora e o avanço do presente/futuro. Com o intuito de dar novas cores e sentidos a esses dizeres, acena para o sufocamento, para a asfixia da ditadura, para a repressão social e política dos quarenta anos pregressos em confronto com a abertura do processo de globalização mundial. As repetições, faz-se importante frisar, são lugar de excelência para a produção do(s) discurso(s):

Se os discursos são repetidos, eles não são retomados “termo a termo”, “ao pé da letra”. Por serem repetidos no infinito da fala e a fala disseminá-los em enunciados que, por serem repetições, não são nem reformulações literais nem recriações ao acaso. Não há uma identidade de um discurso ou de uma formação discursiva que venha reinscrever-se de forma anônima nas tomadas de palavras individuais; há tomadas de palavras individuais que, por força de divergir, convergem. Os discursos são repetidos, ou melhor, há repetições que fazem discursos: é nesse ponto que se conectam a problemática da eficácia ideológica (“um discurso pega quando o retomamos”). (Courtine & Marandín, 2016, p. 46).

E se falamos das repetições de enunciados é justamente porque não nos interessa apenas as retomadas “termo a termo”, como apontam Courtine e Marandin, mas os dizeres que, ao serem atualizados sob diferentes condições de produção – nesse caso, de outras circunstâncias da narrativa – e, por que não dizer, das formulações postas novamente em jogo, ganham distintas possibilidades de significação. O medo e a insegurança em contar(-se), mostrar(-se) revigoram, assim, os sentidos pretéritos, dos regimes de exceção que se provaram mais do que curtos espaços de intolerância e violência, ao passo que também assestam para o hodierno estranho e incompreensível. Entretanto, eles são, por instantes, deixados de lado para a revelação do insólito das experiências humanas. E o fazem não se esquivando das palavras já ditas, mas, pelo contrário, repisam-nas¹⁰.

Na obra literária, bem como no dizer cotidiano, a censura se dá também ao nível do inconsciente, em resposta às ameaças veladas ou explícitas de um regime antidemocrático como o espanhol da era Franco:

No entanto, durante o franquismo, o processo censor foi precedido por um fenômeno generalizado: a autocensura. O maior êxito de um Estado autoritário se dá pela mutilação de uma obra pelo próprio autor, quem, a cada palavra escrita, sente em sua mente a ação da tesoura da censura. A autocensura acaba por facilitar o trabalho dos censores, que apenas têm de completá-la. O fato de que os escritores e, especialmente, as escritoras tivessem de incorporar em seu interior o próprio censor, em um processo esquizofrênico de negação de si mesmos e de sua imaginação, outorgou à autocensura um peso talvez mais importante sobre a criação literária que a própria censura. A maioria das escritoras, e também dos escritores, foi obrigada a submeter-se à autocensura, como um mecanismo de antecipação daquilo que o censor não iria permitir. A autocensura, portanto, levou a uma privação do controle do escritor sobre sua obra, pois esta terminava sendo, em última análise, o que o censor considerava que tinha de ser escrito (Larraz, 2014: 32). (Gutiérrez & Grecco, 2020, p. 325)

Havia, assim, por parte dos escritores e escritoras espanhóis a tendência a um processo que, como falamos no capítulo anterior, visava à antecipação, à necessidade de preservação e de um certo controle – obviamente imaginário – sobre o que poderia ou não ser dito. Interpelados pelo seu tempo, estes autores e autoras tiveram de criar *silentes* mecanismos próprios de defesa ante as investidas dos “inquisidores” franquistas.

Ocorre que, após a abertura política e o processo de transição conduzido durante os anos finais da década de 1970 e iniciais da de 1980, estes mesmos romancistas, poetas, contistas,

¹⁰ Lembrei-me do projeto fantástico de Pierre Menard, escritor fictício criado pelo argentino Jorge Luis Borges: “Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (Borges, 2014, p. 38). Aqui, bem como no caso do personagem Borges, não se trata puramente da repetição literal, mas dos discursos que se repetem, sob os mesmos ou outros dizeres, a partir de uma atualidade que se ancora na memória para produzir sentidos diversos dos anteriores.

ensaístas etc. viram-se, repentinamente, libertos das amarras da repressão Estatal, da política do silêncio instituída nos anos da ditadura de Francisco Franco. O que fazer, então, com os escritos dos idos da Guerra e da ditadura? Renegá-los ou, a partir deles, produzir algo novo? Com o sumo dos anos de violência e vigilância, que matéria seria (re)construída, (re)modelada para dar cara a uma era também de incertezas, de dúvidas e hesitações, mas com outra configuração nacional e mundial?

Neste capítulo, as retomadas serão essenciais para as análises, colocando-se como nosso principal ponto de ancoragem. Além delas, as paráfrases e metáforas produzidas nos auxiliam a dar a ver os modos de significação do contar em relação ao silêncio que o subsidia de forma constitutiva.

3.2 “É cansativo mover-se na sombra”: Revelar, recordar, repetir

O *desvelar* da narrativa e do narrador-personagem tem lugar nesta etapa da análise. Iniciando um novo capítulo de maneira contundente, num tom de quase desabafo, direciona-se a um interlocutor que, de forma análoga ao que ocorre no trecho de abertura do romance, pode ser qualquer um, o *ninguém* que abarca a *nós* ou a *todos*:

(R27) Que desgraça saber teu nome embora já não conheça teu rosto amanhã, os nomes não mudam e ficam fixados na memória quando ficam, sem que nada nem ninguém possa arrancá-los. (p. 197)

Um dilema, de pronto, se impõe: o que há de permanente e de efêmero nas relações humanas? Segundo este trecho, responder-se-ia que a palavra tem a primazia da permanência. No modo como constrói a sua formulação, Mariás de certa forma explicita essa condição quando a reitera por meio dos termos e expressões “saber”, “ficam fixados”, “ficam” e pelas denegações “não mudam” e “nada nem ninguém possa arrancá-los” na relação com os *nomes* – de pessoas, de ruas, de lugares etc. Depreende-se aí a capacidade de penetração do dizer, que marca, fixa, não se deixa arrancar uma vez que se faz saber, pelo dito e/ou escrito, e, por algum motivo, não se perde. Os nomes, mais uma vez, são a referência no que toca ao imutável, enquanto o rosto – o rosto que se esconde pelo desejo ou pelo esquecimento – torna-se opaco, imperscrutável. É dele o traço de efemeridade: o rosto de uma pessoa antes familiar e agora não mais; o rosto de um tempo que se aproxima em detrimento de um que se deteriora nas lembranças.

Novamente o fatalismo e a inequivocidade permeiam a escrita mariasiana, materializados pela preposição “sem”, pela locução adverbial “nada nem” e pelo pronome indefinido “ninguém”, todos eles apontando para uma denegação que, ao fim e ao cabo, afirma de modo irretorquível: a palavra permanece, não obstante as imagens, figuras, rostos esmaçam. O último trecho do recorte, inclusive, reafirma o caráter categórico da asserção anterior – “os nomes não mudam e ficam fixados quando ficam” – e, bem como em outras passagens já analisadas, congregam uma massa de indivíduos que, em tese, compartilham destes mesmos preceitos, isto é, da eminência do dizer sobre a imagem.

Esta constatação, entretanto, que poderia ser tomada como uma dádiva, parece significar o contrário, isto é, uma maldição. A asserção inicial também é peremptória quando diz “Que desgraça saber teu nome”, já que se está fadado à impossibilidade de evitá-la. Por mais que as lembranças ligadas a este nome sejam terríveis, cruéis, dolorosas, o rosto que se perde na memória terá sempre uma palavra a recordá-lo. Mesmo que se tente retirá-la à força, *arrancá-la*, ela, a palavra, quedará intacta, cristalizada.

Recorrendo-se à exterioridade, percebe-se a força de uma reiteração aflitiva, pungente, encabeçada pelo termo “desgraça”: a miséria de um povo que não pôde, em muitos casos, viver o luto completo da perda de um ente próximo do qual só restou o nome devido à violência de um regime ditatorial, ao passo que os perpetradores deste regime puderam ter, em sua maioria e graças ao pacto promovido pelo acordo de anistia, seus nomes preservados, sendo apenas lembrados por suas vilanias e não por elas justamente punidos.

À época de publicação do romance *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, Marías gozava da liberdade de escrita, bem como os seus contemporâneos de diferentes campos das artes, das comunicações, dos veículos de informação de massa. No entanto, as sequelas dos traumas experienciados por toda a população espanhola ao longo de décadas não se apagaram tão facilmente nem deixaram de comparecer em seus escritos. No recorte (R27), experimenta-se uma espécie de relutância em lembrar, em rememorar o que nem mesmo por força se consegue esquecer. Por meio da linguagem, da formulação mariasiana, no caso, os sentidos que sugerem uma angústia e uma aflição em relação ao passado se dão em função da presença do silêncio fundante, “o que instala o limiar do sentido” na relação com a história (Orlandi, 2015, p. 68). De acordo com Orlandi:

(...) não há modo de não estar no imaginário quando se está na linguagem. Diríamos no entanto que a relação com o silêncio abre fissuras nesse funcionamento. Não há um modo de o sujeito e de o sentido estarem fora da história, do ideológico, do efeito imaginário. Mas a tensão entre imaginário e real é atestada pelo modo como o silêncio

trabalha essa relação. No silêncio há pontos de possível (do impossível). (Orlandi, 2015, p. 161).

Isto só se pode afirmar uma vez que formulado, recortado do dizível que se estrutura a partir do interdiscurso, da memória do dizer. No trabalho com a história e a ideologia, os dizeres mobilizados na obra traçam um percurso que de algum modo deságua nos sujeitos – incluído aqui o próprio Mariás, ainda que não fosse esta sua “intenção” – que acabavam de experimentar uma transição democrática feita de modo errático, sem que se atribuisse as penas aos malfeitores de uma época de intenso sofrimento, sem que estes indivíduos fossem devidamente culpabilizados por seus atos. Seus nomes, assim, permaneceram intactos, quiçá imaculados, enquanto sua imagem – seus rostos – se perderam, tornando-se irreconhecíveis à primeira vista. O imaginário da Guerra Civil e da posterior ditadura paira sobre os sujeitos, embora tocados, neste momento histórico, pela mudança em escala mundial difundida pela globalização e o descerramento das fronteiras entre o público e o privado.

Desse modo, o rosto irreconhecível também pode ser, como adiantamos nos parágrafos anteriores, o de um tempo que se esvai deixando consigo, em/por sua própria constituição, a memória que animará os sentidos do presente. As repetições que formam e fazem discursos terão como chão onde sempre se irá pisar o passado tão vivo nas mentes daqueles que o viveram, estando em quaisquer dos lados da trincheira. Na outra ponta, experimenta-se o novo, o desconhecido do século XXI que se aproxima e aumenta a velocidade da existência humana – o correr do relógio já não é o mesmo, está-se às portas da era “24/7”, do início de um movimento produzido pelo capitalismo baseado no consumo e no trabalho desenfreado.

Saindo da era da repressão e da censura, ou seja, da política do silêncio, passando pela vigilância do Estado, chega-se à era da vigilância do sistema capitalista, na qual se reproduz a tentativa de controle total sobre si mesmo por meio da exigência de produtividade, o sujeito se agarra, como último reduto, talvez, às lembranças de um mundo que, mesmo não sendo em absoluto o ideal, ao menos lhe é familiar, com seus nomes ainda vívidos e rostos brumosos. É o que se segue ao recorte (R27) destacado:

(R28) Minha cabeça está cheia de nomes cujos rostos esqueci ou não passam de uma mancha flutuando numa paisagem, numa rua, numa casa, numa idade ou numa tela. (p. 197)

As memórias embotadas povoam o imaginário do narrador-personagem e, por extensão, dir-se-ia que também a dos sujeitos que atravessam este período. Os lugares (paisagem, rua, casa), o tempo (idade) ou um local de circulação (tela de TV? Ou seria de cinema? Ou ainda a servir de suporte para uma pintura?) permanecem por aquilo que lhes confere identidade, ou

seja, pelos nomes. Todavia se tornam cada vez mais indistinguíveis, ininteligíveis à luz das mudanças incontáveis. Mas serão as palavras o bastante para manter esta identidade?

Esta introdução ao *desvelar*, iniciada na página 197, abre caminho para a participação ativa do narrador-personagem no desenvolvimento da narrativa no que se refere à revelação de sua própria identidade. Antes, sua presença oculta(da) se justificava pelo infortúnio da morte repentina, pelo não pertencimento à história e pela incompreensão de seu lugar no correr dos fatos. Ocorre que, segundo ele próprio, a ocultação também se dá por outros motivos:

(R29) Nem sempre se oculta por interesse próprio, por medo ou por ter cometido uma falta verdadeira, nem sempre para salvar, tantas vezes é para não causar desgosto ou não estragar a festa e não machucar, outras por mero civismo, não é de boa educação nem civilizado dar-se a conhecer totalmente, já não, digamos, revelar as manias e defeitos; às vezes são as origens o que se cala ou falseia porque quase todos teríamos preferido uma ascendência distinta por algum dos nossos quatro costados, as pessoas escondem seus pais, avós, irmãos, seus maridos ou suas mulheres e às vezes até mesmo seus filhos mais parecidos identificados com o cônjuge, silenciam alguma fase de sua própria vida, rejeitam sua juventude, ou sua infância, ou sua idade madura, em toda biografia há um episódio ultrajante, desolado ou sinistro, algo muito – ou é tudo – que para os outros é melhor que não exista, para si mesmo é melhor fingir. (p. 230)

O uso da denegação, como vimos analisando, é preponderante em muitos dos recortes feitos até aqui. Infere-se assim que a formulação mariasiana trabalha essa, digamos, dupla enunciação que está no bojo de toda denegação, isto é, afirma-se para logo em seguida negar. O recorte é pejado destas recusas: nos enunciados primeiros há uma reiteração de “nãos” e “nem’s” que se arrolam e se enumeram – as aposições enumerativas – em vistas a ressaltar as não-ocorrências, aquilo que se deseja riscar da lista. A ocultação é, assim, tomada como um recurso trivial a fim de evitar as inconveniências cotidianas. Deste modo, ocultar(-se) deixa de remeter ao engodo, à perfídia, à traição: trata-se, por outro lado, de adaptar-se às convenções sociais, de não melindrar os mais suscetíveis, deixar sob o véu das palavras o indesejável, o incômodo.

Quando diz “tantas vezes é para não causar desgosto ou não estragar a festa e não machucar”, tocamos de novo a chaga da anistia aos envolvidos no governo franquista, já que falar sobre o passado, levar os culpados a julgamento público, dar aos nomes os rostos de forma a estes últimos não perecerem pelo esquecimento coletivo seria “causar desgosto”, “estragar a festa”, “machucar”. Afinal, para que se faça justiça, os melindres devem ser deixados de lado, as convenções sociais, rechaçadas; o véu que cobre o rosto desfigurado pela violência e a repressão, por fim, teria de ser retirado.

As denegações aí silenciam o desejo de reparação que acompanha toda uma geração de filhos e filhas, netos e netas, pais e mães, amigos e conhecidos, em suma, uma leva de mortos e desaparecidos de uma guerra sangrenta que veio a desembocar num regime de censura, medo e perseguição. Desejo que se viu suplantado pela ideia de que para avançar é preciso esquecer. Sabe-se, porém, que esta ideia anódina não perseverou; basta ver a literatura que dela/por ela se produziu, os sentidos que, por mais que se tente silenciar, dela/por ela se desprendem. Algo que também a sociedade espanhola passou a reivindicar nas últimas décadas:

A “geração dos netos” das vítimas do franquismo, passadas mais de duas décadas da morte de Franco e do fim da ditadura, começou a se articular, pública e politicamente, reivindicando o direito de localizar os restos mortais de seus familiares. Em 2000, com a criação da Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), grupo articulado por Emilio Silva, neto de um republicano morto pelos franquistas na década de 1930, intensifica-se a problematização sobre a impunidade dos crimes cometidos no período (ELSEMANN, 2015). (Gallo, 2022, p. 12)

Este trecho de Gallo nos serve de gancho para tratar de algo que nos chama sobremaneira a atenção: o fato de haver um destaque à ocultação das origens no recorte (R29). Uma menção sutil e ao mesmo tempo incontornável aos familiares negados, escondidos por motivos não revelados, na qual a narrativa se demora por algumas linhas. O narrador, inclusive, mobiliza o pronome indefinido “todos” – “*todos* teríamos preferido uma ascendência distinta” – e por ele resvala no generalismo, talvez como fuga para os sentidos que se produziriam ao relacionarmos este dizer à exterioridade. Em outras palavras, ao não apontar para uma suposta unidade de sentido, pelo contrário, ao expandi-la a “todos” – que podem ser “ninguém” – parece evitar a lembrança aziaga dos que viveram na pele os horrores da ditadura e da guerra. Num país como a Espanha, profundamente ferido pelos anos de chumbo, não eram incomuns as rupturas entre antigos aliados, inclusive no âmbito familiar, causadas pelas desavenças políticas, seja pelo apoio ou negação ao regime franquista.

Após o término do período de dominância de Francisco Franco, seus adeptos, em sua maioria, optaram pelo silêncio na esfera pública. Não era de bom tom, bem como ocorrido em outras ditaduras ao redor do globo, demonstrar simpatia pelo líder e pelos ideais depostos, ainda que nos bastidores se articulasse jurídica e politicamente o perdão pelos crimes cometidos ao longo de anos pelos partícipes do regime. A vergonha, neste momento, se é que havia, estava do lado dos antigos donos do poder: eram eles que deveriam ser protegidos das vistas do público; eram eles que, em alguns casos, deveriam ser proscritos e renegados até mesmo em seus círculos familiares.

Denota-se aí uma contradição que abarca os que reivindicavam o testemunho da história em relação a seus antepassados, o desvelamento das crueldades em favor da memória dos

vencidos, enquanto, na outra ponta, havia os que buscavam o esquecimento, a ocultação de suas ideias e atitudes pretéritas. Uma divisão, da ordem do político, instaura-se no que diz respeito à disputa dos sentidos (Orlandi, 1998) que se colocam em jogo: por um lado, luta-se pelo direito à memória, ao desvelar do que, por muito, foi ocultado do público; por outro, pela manutenção desse véu, pelo refúgio no esquecimento dos vencedores agora envergonhados.

O silêncio atua aí uma vez que “as diferentes vozes do sujeito se entretecem em uníssono. Ele é o amálgama das posições heterogêneas” (Orlandi, 2015, p. 90). Este entretecer se dá, acreditamos, na formulação, na qual se recortam diversas formações discursivas – as posições heterogêneas, em alguns casos, como o que se vêm tratando, fortemente antagônicas – atualizadas pelo/no dizer, reclamando sentidos à história e à ideologia.

Ainda no recorte (R29), outra formulação a ensejar certa equivocidade faz menção direta ao silêncio/silenciamento quando diz: “silenciam alguma fase de sua própria vida, rejeitam sua juventude, ou sua infância, ou sua idade madura, em toda biografia há um episódio ultrajante, desolado ou sinistro”. Esta passagem pode tanto dar conta da própria personagem e sua insólita situação diante dos fatos narrados, portanto da ordem do individual – o “episódio ultrajante, desolado ou sinistro” que o arroja a uma busca por sentidos que o recubram, isto é, a morte inesperada de uma quase desconhecida em seus braços –, quanto do quadro sócio-histórico em que se desenvolve o romance. Fingir, opção aventada pelo narrador, é de algum modo ocultar, embora os sentidos não se imobilizem por este estratagema: os próprios dizeres que (se) recortam (n)o silêncio não o permite.

A esta altura, o narrador-personagem Víctor Francés tem registradas e analisadas as demais personagens de seu interesse. O cerco que sucede à morte, produzido em diversos espaços e contando, a cada momento, com diferentes “alvos” em vista, confere a ele subsídios suficientes para planejar os próximos passos, ou o próximo passo: sua revelação. Munido de informações acerca dos familiares de Marta, nesta etapa é às suas próprias lembranças e episódios passados que recorre, dando, de algum modo, pistas sobre sua visão de mundo, desejos e angústias. Algo como uma *suspensão* se opera na narrativa, posto que Francés se deixa divagar ao relembrar acontecimentos por ele vividos e, assim, deixa-se também entrever no/pelo que conta:

(R30) De quase nada há registro, os pensamentos e movimentos fugazes, os planos e os desejos, a dúvida secreta, os sonhos, a crueldade e o insulto, as palavras ditas e ouvidas, depois negadas, ou mal entendidas, ou deformadas, as promessas feitas e não levadas em conta, nem mesmo por aqueles a quem foram feitas, tudo se esquece ou prescreve, o que se faz a sós e não se anota, e também quase tudo o que não é solitário mas em companhia, quão pouco vai ficando de cada indivíduo, de quão

pouco há registro, e desse pouco que resta tanto se cala, e do que se cala se recorda depois tão-somente uma mínima parte, e por pouco tempo, a memória individual não se transmite nem interessa a quem a recebe, que forja e tem a sua própria. (p. 263)

Insinua-se novamente o desejo, ou a frustração, da incompletude. A relação com a palavra que falta, com o que não é registrado e, por isso, está fadado ao esquecimento. Observa-se a importância que a personagem confere ao que se mantém – e, principalmente, perde-se – pelas/nas palavras e na ausência delas: “tudo se esquece ou prescreve, o que se faz a sós e não se anota”. A desilusão que perpassa o trecho ganha novos tons se se situa estes dizeres em uma época que prometia, quase de forma megalômana, a ubiquidade e a onisciência da tecnologia.

Lembre-mos, por exemplo, do advento da rede mundial de computadores, cada vez mais sofisticada, alçada ao posto de oráculo dos tempos modernos. Sua capacidade – ou promessa – de armazenamento ilimitado, de conexão com todas as partes do globo, de informação instantânea e eficaz, criaram, em boa medida, a ideia de que ao homem desta era nada se poderia escapar, nada se perderia.

A contradição que aí se encerra, materializada pelo desejo de completude e sua inerente impossibilidade é também a do sujeito da contemporaneidade. Imerso nas mudanças que o engolfam pela velocidade e voracidade dos novos tempos, ele se encontra numa encruzilhada com a qual terá de lidar: crer numa totalidade intangível, sonho quimérico de seus antepassados e que, neste momento histórico, é vendido como o destino inequívoco da humanidade, ou na aceitação dos pontos cegos, da finitude e da falibilidade humana.

Outro problema se impõe nos dizeres do recorte (R30): a questão da memória – neste caso, circunscrita ao âmbito do individual. No trecho, o narrador se ressentia da limitada capacidade mnemônica do ser humano. Do pouco que se recorda e mesmo do que se *silencia* neste lembrar. Diferentemente do personagem borgeano¹¹, que não à toa recebeu o epíteto de “memorioso” por sua extraordinária e infalível memória, o que o aguarda, enquanto sujeito da história, é o esquecimento.

Na outra ponta, como dissemos há pouco, acompanhamos o surgimento, a partir dos últimos anos do século XX, de máquinas sofisticadas dotadas de uma propalada memória ilimitada. Os computadores e as tecnologias de informação por ele criadas alimentaram a esperança de que o conhecimento humano em sua totalidade pudesse constar em uma espécie

¹¹ Refiro-me a Funes, outro personagem criado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges que dá nome ao conto “Funes, o memorioso”, e o qual após sofrer um acidente, perde os movimentos corporais, mas adquire capacidade de memorização absoluta. Esta capacidade, entretanto, é também seu infortúnio: “Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (Borges, 2014, p. 108).

de arquivo acessível a todos e a todo momento. Esta memória, no entanto, configurou-se como sendo de outra ordem que não a histórica, referente ao interdiscurso, mas formal, naquilo que Orlandi chama de “memória metálica”:

A memória metálica (formal) “lineariza”, por assim dizer, o interdiscurso, reduzindo o saber discursivo a um pacote de informações, ideologicamente equivalentes, sem distinguir posições. O que produz o efeito da onipotência do autor e o deslimite dos seus meios (a memória metálica, a infinidade de informações).

(...) a informação como a mídia produzem realmente a multiplicação (diversificação) dos meios, mas, ao mesmo tempo, homogeneízam os efeitos. Daí uma ideia de criatividade caracterizada pela deslimitada produção (a enorme variação) do “mesmo”. (Orlandi, 2007, p. 15-16).

Daí sua distância e sua incompreensibilidade ao sujeito: a despeito de seu desejo pela completude e pela infinitude de suas lembranças, esta memória responsável por organizar, catalogar e distribuir todos os saberes já produzidos pelo homem tende à reprodução e não à transformação. Refere-se à repetição mnemônica, acrítica, incapaz da abstração necessária ao pensar – lembremos novamente de Funes e sua maldição. A contradição ganha corpo, como dissemos anteriormente, ao se pensar no sujeito que vê esboroar-se, dado a seu próprio caráter falho, equívoco, a chance de concentrar os saberes e informações de si e do mundo sem que nada se perca, tal qual vaticinava quando dizia: “quão pouco vai ficando de cada indivíduo, de quão pouco há registro”. Numa época em que se começava a creditar à máquina o predomínio sobre as ações vindouras, é pela incompletude que o sujeito reafirma sua humanidade e, talvez, sua primazia.

O que se cala neste processo fala antes do sujeito do que aquilo que o rodeia, já que, segundo reitera o narrador-personagem no recorte (R30), é intrasferível. Não se trata apenas das escolhas pessoais, de supostas convenções sociais ou ainda das regras tácitas contidas nas relações humanas. Há nesse calar algo que remete a um atavismo, a um ponto intangível pelo/do sujeito: o silêncio que, como diz Orlandi, atravessa o dizer e produz a significação. O silêncio, portanto, fundante.

Em resumo, Mariás trabalha em/por sua formulação com um sujeito produto de uma dada formação social e de um determinado tempo que tem como principal característica o choque entre o velho e o novo, entre a falha inerente e a prometida infinitude, entre o imaginário construído com afinco e o real peremptório, incontornável.

A suspensão continua nas páginas subseqüentes com o relato que se arrasta sobre/pelas lembranças de Víctor Francés. Ainda que, em alguns momentos, estas lembranças pareçam escapar da linha narrativa, elas auxiliam na compreensão da construção da personagem.

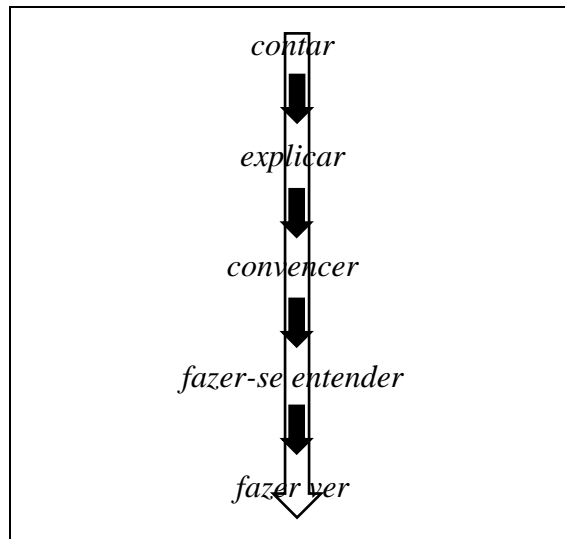
Personagem esta que, como vimos buscando delinear ao longo da dissertação, em larga medida reproduz os anseios e hesitações dos sujeitos da contemporaneidade.

É o que ocorre quando do encontro de Francés com Luisa, irmã de Marta. Numa de suas expedições como espia, ele a segue pacientemente até que, com certa dose de casualidade, acabam por se cruzar e travar conhecimento. Neste momento, quando lhe é dada a oportunidade de falar “às claras”, de afastar-se de seu lugar brumoso para se colocar à luz dos acontecimentos e dos partícipes da estória, faz questão de destacar o ato de contar:

(R31) E ao contar não tive a sensação de sair do meu encantamento do qual ainda não saí e talvez nunca saia, mas sim de começar a mesclá-lo com outro menos tenaz e mais benigno. Quem conta costuma saber explicar bem as coisas e sabe se explicar, contar é a mesma coisa que convencer, ou fazer-se entender, ou fazer ver, assim tudo pode ser compreendido, até a coisa mais infame, tudo perdoado quando não há o que perdoar, tudo passado por cima ou assimilado ou até compadecido, isso aconteceu e é preciso conviver com o que aconteceu uma vez que sabemos que *foi*, buscar-lhe um lugar em nossa consciência e em nossa memória que não nos impeça de continuar vivendo porque sucedeu e porque o sabemos. (p. 281)

Outro longo trecho que atesta a inconfundível formulação mariasiana, com longos e espiralados períodos, nos quais o “muito cheio” das palavras não é, de forma alguma, nonsense, e faz ressaltar uma miríade de sentidos possíveis. O contar aí suscita uma ideia de revelação, reforçada pela mobilização dos verbos e locuções verbais *explicar*, repetido duas vezes, *convencer*, *fazer-se entender*, *fazer ver*. Infere-se que aquele que conta espera dar a ver o que antes se ocultava, ou, por incompreendido que fosse, era dado como escuso.

Do modo como se está formulado nesse recorte (R31), experimenta-se um efeito do que chamamos na análise de discurso de paráfrase discursiva, na qual os dizeres deslizam, mas ainda permanecem sob a égide de uma mesma matriz de sentido (Orlandi, 2012), apontando para o *desvelar* ao qual vimos nos referindo no decorrer deste capítulo. No caso em questão, poderíamos representar num esquema como o que se segue, que de alguma forma busca emular este deslizamento semântico-lexical:



O verbo contar, núcleo do relato neste momento, é tratado primeiramente a partir de uma relação sinonímica com os demais: contar = convencer = explicar = fazer-se entender = fazer ver. Concomitantemente enseja uma espécie de progressão em que se adicionam e se ampliam os sentidos possíveis para a palavra: contar é explicar e, por sua vez, *também* é convencer, que *também* é fazer-se entender, que *também* é fazer ver. Note-se que, ao avançar nas definições do verbo, ou nas derivas, a culminância se dá na expressão que, em grande medida, tem por força revelar o sujeito, desvelá-lo em/por este contar: “fazer ver”. Em outras palavras, fazer visível o invisível.

O que propomos, por sua vez, para tratar dos aspectos históricos que atravessam a obra, é falar de um efeito metafórico que se constrói a partir destes dizeres. A metáfora, de acordo com Orlandi:

A metáfora é constitutiva do processo mesmo de sentido e da constituição do sujeito. Falamos da metáfora não vista como desvio mas como transferência. (...) (...) o ponto de partida (a, b, c, d) e o ponto de chegada (e, f, g, h), através dos deslizamentos de sentidos – efeitos metafóricos – que se deram de próximo em próximo, são totalmente diferentes. Mas essa diferença é sustentada em um mesmo ponto que desliza de próximo em próximo, o que nos leva a dizer que há um mesmo nessa diferença. (Orlandi, 2012, p. 79)

Indagando à exterioridade o *contar* conforme formulado na escrita mariasiana, temos a movência de sentidos que se relacionam com a história e a sociedade espanhola e até mesmo global. Contemporaneamente à obra, época de fomento à comunicação profusa e ininterrupta, caminha-se na direção primeira, qual seja: este contar é sinônimo de abertura, de visibilidade, de esclarecimento. Nos capítulos anteriores, todavia, este mesmo dizer estava vinculado às práticas que compunham o quadro de terror espalhado pelo totalitarismo, podendo deslizar para termos como *delatar*, *denunciar*, *trair*. O silêncio da repressão e da censura era também, neste

caso, além de refúgio, forma de resistência. Ele não era tão somente ausência, vazio, como comumente é concebido, mas possibilidade de sentido(s).

Depreende-se, então, que, ao contar, o sujeito se dá a ver. Se é pela formulação que o sujeito e o sentido ganham corpo, tal como diz Orlandi, é nela/por ela que este sujeito se torna descritível – e é nela/por ela que os sentidos se atualizam e se multiplicam. Importante ressaltar: não se confunda o narrador-personagem, Víctor Francés, nem o autor, Mariás, com o sujeito da análise de discurso: embora possa haver uma tendência à superposição de ambos, falamos do sujeito que ressuma do modo como o é retratado na obra literária em relação à história, à formação social e à ideologia que perpassam a narrativa.

Lembremos aqui, por outro lado, da dificuldade citada por Pêcheux (2012, p. 155) que se origina “do fato de que a distinção Contar/Descrever/Argumentar, que repousa, em princípio, sobre uma classificação dos caracteres da comunicação, se encontra na prática perpetuamente emaranhada”. Vê-se, assim, como estas definições apriorísticas arroladas pelo narrador de certa maneira remetem a um controle (ilusório) do sujeito sobre o(s) sentido(s), buscando, deste modo, o fechamento ou um direcionamento deste(s).

Caso tomemos o contar – não apenas o termo em si, mas também o ato –relacionado ao interdiscurso, naquilo que lhe confere o efeito metafórico, esta concepção se altera:

Nessa perspectiva, o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade, torna-se desde então seu princípio de funcionamento: é *porque* os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (metaforizados) de uma sequência pertencente a *uma outra* formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente. (Pêcheux, 2012, p. 158)

Aos sentidos de esclarecimento, de elucidação apregoados nos/pelos significantes referidos ao ato de contar recortados no recorte (R31), adicionam-se ainda os de uma formação discursiva distinta, em última análise contrária, isto é, que nos fazem voltar os olhos para a proibição, para o controle desta vez do Estado, sob o qual o dizer ganhava contornos outros. Isto se expõe pelo fatalismo e pela frieza que se segue no recorte: “assim tudo pode ser compreendido, até a coisa mais infame, tudo perdoado quando não há o que perdoar, tudo passado por cima ou assimilado ou até compadecido, isso aconteceu e é preciso conviver com o que aconteceu uma vez que sabemos que foi”. O contar, aqui, como arma para a mitigação das faltas, das infâmias e crueldades de outrora. Como se viu nos anos subsequentes à queda do regime franquista, este “esquecimento consentido” foi levado às últimas consequências com a já citada anistia e a busca pelo olvido nos tempos da transição.

Por fim, desprende-se, nas linhas derradeiras, um tom de resignação que afeta não só a memória individual, com a qual se viu às turras o narrador-personagem em recorte anterior (R31): “buscar-lhe um lugar em nossa consciência e em nossa memória”. A memória a que parece se referir neste trecho é a coletiva – o possessivo “nossa” que abrange o todo –, a história de um povo e suas mazelas que almeja seguir, embora não se esqueça totalmente o que antes fora silenciado – e nem por isso era desconhecido: “que não nos impeça de continuar vivendo porque sucedeu e porque o sabemos”.

Em nosso próximo recorte, o contar continua sendo problematizado, pois é nesta altura da narrativa que o narrador-personagem parece colocar-se em suspenso. Quase num esforço de metalinguagem, ele repete o que diz sobre como este dizer pode ser significado:

(R32) Quem conta é que decide fazê-lo e até impô-lo, é quem se revela ou delata e decide quando, costuma ser quando já é grande demais o cansaço que o silêncio e a sombra trazem, é a única coisa que impele às vezes a contar os fatos sem que ninguém peça nem espere, nada tem a ver com a culpa nem com a consciência pesada nem com o arrependimento, ninguém faz nada crendo-se miserável no momento de fazê-lo se sente a necessidade de fazê-lo, só depois é que vem o mal-estar e o medo e não vem muito, é mais mal-estar ou medo do que arrependimento, ou é mais cansaço. (p. 297)

Está aí a marca de uma concepção de sujeito que se vê no centro do dizer, como sendo único e responsável por aquilo que diz e do modo como diz. É ele que *decide e impõe*, num ato voluntário e intransferível. Por esta visada, contar e silenciar estão ao nível do desejo individual, são passíveis de controle. Revelar-se ou não é da ordem deste individual, da mesma forma que delatar. Não cabe a ideia de participação num corpo social nem de melindres às vidas alheias. O cansaço, aliás, é o que mais conta *quando* se dispõe a agir. O pronome “quando” inclusive denota a arbitrariedade que perpassa o contar, ou seja, o que se revela ou se oculta tem prazo para deixar de sê-lo – a depender daquele que teria a decisão de fazê-lo em suas mãos.

Outros pontos que merecem destaque são a oposição posta entre os termos “revelar” e “delatar”. Enquanto o primeiro exprime o foco da fase em que se encontra a narrativa, o segundo retorna aos fantasmas aludidos nas fases anteriores. Novamente a delação, como dissemos logo nos parágrafos anteriores, quando mencionamos o efeito metafórico em sua relação com o interdiscurso, aparece como signo contrastante, porém indissociável do imaginário do romance.

Ao expressar “o cansaço que o silêncio e a sombra trazem”, o narrador ressalta o desejo de ver-se liberto da bruma em que ele próprio se viu imerso. Nos capítulos 1 e 2, move-se com o intento de permanecer elipsado, talvez por receio do que lhe poderia acontecer caso se revelasse, ou até mesmo por não se achar digno de ter a presença notada pelas demais personagens, uma vez que elas fazem parte da história de Marta, diferentemente de si. Agora,

todavia, o cansaço pode mais. Ele o cita no início e reitera no final do trecho, sendo o termo acompanhado em ambas as situações por advérbios de intensidade – “demais” e “mais”.

Perguntamo-nos se este cansaço da incógnita também não deriva de uma necessidade, ou de um comportamento social recém-adquirido, que dizia respeito a estar sob os holofotes, sob a luz das lentes, sob o destaque das telas que se multiplicaram com a crescente distribuição e o incontrolável avanço tecnológico. Em fins do século XX, especialmente na década de 1990, a televisão, por exemplo, era um item cada vez mais comum nas residências de pessoas de variadas classes sociais:

No primeiro momento em que a televisão foi disponibilizada como uma tecnologia, era um fenômeno local, ou no mínimo circunscrito à cidade, mas assim que foi tecnologicamente possível, ela se estabeleceu num espectro nacional, frequentemente sobre a estrutura de seu antecedente, o rádio. (Sinclair, 2009, p. 50)

A difusão tecnológica ocorrida principalmente nas últimas décadas do século XX teve seus efeitos sobre a sociedade que se constituiu a partir especialmente da entrada deste aparelho, a televisão, no cotidiano de milhares de famílias:

Uma das coisas que impressionam quando se fala em TV é profusão de seus *meios*. O mais espetacular deles é o seu alcance, isto é, a possibilidade de atingir instantaneamente milhões de espectadores. Ou seja, o que impressiona é sua capacidade de circulação em meio a uma grande massa heterogênea de sujeitos. E aí se apresentam duas de suas características.

1. Por sua própria etimologia – tele – é o que atinge à *distância* e, no entanto, atinge o *olhar* – visão – produzindo o efeito documental, do testemunho. Qualidade de estar presente.
2. Afeta a relação quantidade/tempo. Anula a *demora*, elide a *espera*, instala o regime de urgência. Desfaz a necessidade cronológica: individualiza e instantaneiza. Mas é uma individualização muito particular, pois é produzida pela totalização, pela globalização. (Orlandi, 2012, p. 179, grifos da autora)

No segundo item referido por Orlandi, ratifica-se o modo como a TV, meio de comunicação mais difundido à época, expressa e condensa a urgência que é também a dos sujeitos, se quisermos aproximar do material analisado, do fim do milênio. Repele-se o vagar e o olhar contemplativo de outros tempos, em que outras materialidades, como a dos jornais, da letra impressa, já não são suficientes para dar conta da ansiedade que acomete os indivíduos em processo de adaptação à instantaneidade dos instrumentos da virada do século. A demora e a espera que se atualizam de forma patente nos primeiros movimentos da personagem Víctor Francés ante aos fatos que se lhe ocorrem cedem lugar à, nesse momento, pressa de deixar o lugar de sombra e silêncio, ao cansaço de ser ainda um vulto divisível apenas pelo espaço deixado vago na companhia de outrem.

Além disso, no item 1 a autora discorre sobre o efeito produzido pela TV dadas as suas especificidades e até mesmo a sua etimologia. Este efeito de *testemunho* atribuído à imagem

enquanto materialidade significativa afetada pelo olhar, ainda que se dê à distância, confere àquele que vê a (in)certeza da presença. Isto nos leva a concluir que esta presença passa a ocorrer, a partir do surgimento e distribuição massiva desta mídia, por outras vias que não as outrora habituais. É possível, então, estar presente conquanto se esteja ausente. Em última análise, já não há barreiras nem empecilhos para os sujeitos da modernidade uma vez que seja possível a reprodução instantânea de sua imagem.

O narrador Francés, porém, situa-se diante de mais uma contradição: ele não é/não foi visto de forma direta, sua presença/ausência é tão somente *deduzida* pelas demais personagens – sabe-se apenas que um homem estivera com Marta em seus momentos derradeiros –, a uma distância indetectável devido à zona de “sombra e silêncio” em que se encontra. Por isso o que ele diz não se poderá chamar de testemunho sem que antes ele próprio se disponha a ser (re)conhecido, isto é, sem que se torne (re)conhecido tanto por seu dizer quanto por sua imagem. Esta relação com a imagem, tão em voga à época, parece produzir nele a necessidade de se revelar para se fazer presente, sendo insuficiente o *contar* para se *fazer ver*, como antes se afirmara.

Pouco antes, entretanto, dos recortes (R31) e (R32), Luisa revela o desejo de Eduardo Deán, marido – e agora viúvo – de Marta, encontrar-se com Víctor Francés. Em dado momento, Luisa adverte o narrador-personagem:

(R33) – Acho que mais do que saber quer contar algo. Não sei o que é porque não me contou. Mas repetiu mais de uma vez que quer encontrar o homem que esteve aquela noite com Marta para que fique sabendo de algumas coisas. Quer que você saiba algumas coisas, não sei quais. Olhe, vou indo, estou cansada. Ele vai lhe dizer o que quer. (p. 300)

Desse modo, Francés fica a par das intenções de Deán, até certo ponto surpreendentes. Ele, que havia durante toda a trama tido a primazia do dizer, terá, quando confrontado com o ex-marido de *sua* morta, a posição de ouvinte. Não será ele, portanto, por alguns instantes da narrativa, o detentor do dizer, do contar que tanto lhe é caro. Ao não se postar como aquele que conta, não poderá mais se ocultar. Esta posição também é ressaltada pela própria Luisa, que toma a palavra nesta e em outras breves passagens, e se adianta ao desvelá-lo involuntariamente – ou não – por uma repetição não literal: “quer encontrar o **homem** que esteve aquela noite com Marta para que fique sabendo de algumas coisas. Quer que **você** saiba algumas coisas”.

Na passagem do significante “homem” a “você”, estabelece-se um processo de identificação inequívoca, pelo menos para a personagem Luisa, uma vez que a figura antes indefinida e, por isso, genérica do amante de Marta, possui agora nome e rosto distinguíveis.

Note-se que a repetição atua aí sublinhando a evidência, isto é, sabia-se que um *homem* acompanhara Marta em sua agonia final, e ao mesmo tempo devolve o narrador, o *você* aludido na fala de Luisa, à posição incômoda do não-pertencimento: “o homem que esteve aquela noite com Marta” é o amante, o sujeito sem história, o *haunted* citado no capítulo anterior. Tanto mais que, para Deán, pouco parece importar *quem* seja este “homem”, já que a ele interessa tomar a palavra, contar e não saber da história deste outro.

Neste trecho recortado da fala de Luisa, ao fazer referência ao que pretende Deán no encontro com Francés, silenciam-se as relações de poder concernentes ao território da família, no qual o homem, o marido, o patriarca é o centro. É ele quem detém o dizer e a quem os demais integrantes devem se submeter, inclusive aqueles que a este círculo não pertençam, como é o caso do narrador-personagem, prestes a se transformar em mero coadjuvante nesta altura da narrativa. Marta, a mulher que morre nos braços de outro, é apagada para que a palavra do homem, do marido traído se sobressaia. Não importam as circunstâncias de sua morte, sua angústia, suas últimas palavras ou possíveis preocupações. Para Deán, contar também é dar a ver, mas, neste caso, o que se produz é o discurso da hierarquização: contar é recolocá-lo em seu lugar de poder sobre os demais.

Mais uma vez, o papel da mulher na sociedade, em específico no caso da Espanha, é relegado à subserviência e ao silêncio, fazendo com que reverbere uma historicidade que se refere não só aos discursos contemporâneos ainda em voga de preponderância masculina, como também ao passado de repressão e ausência de direitos à parcela feminina da população nos tempos de Franco:

O regime autoritário implantado com a vitória de Franco, em 1939, manifestou desde o início a sua política reacionária em relação à mulher. Perdidos todos os direitos civis, não podia sequer herdar a herança do marido caso ficasse viúva; ela seria passada diretamente aos filhos homens ou ao parente homem mais próximo. A partir de então, o casamento civil e o divórcio foram anulados com ação retroativa e o aborto legalizado foi proibido. (Abreu, 2010, p. 173)

O que se observa, então, nesta formulação é que o desejo de Deán em contar, tomar a palavra, em “dizer o que quer”, toma a forma de um retorno à prática do silenciamento imposto às mulheres, herança de anos de forte patriarcalismo: em se tratando da personagem Marta, seus dizeres, gestos ou ânsias não interessam nem merecem maior agravo nem mesmo por parte daquele com quem compartilhou uma parte de sua vida; a ele, seu marido e viúvo, interessa somente o que tem a dizer. De certa maneira, com isso visa a demonstrar sua ascendência, seu poder em relação a seus interlocutores.

Esclarecidas as intenções de Deán a respeito do “homem que esteve aquela noite com Marta”, um pensamento sobrevém à Francés logo na sequência:

(R34) “Ah”, pensei, “ele também quer contar. Também está cansado, sua sombra também o fadiga”. (p. 300)

Um funcionamento linguístico que chama, de pronto, a atenção é a repetição do advérbio “também”, que neste trecho indica o sentido de adição. Soma-se ao seu – Francés – desejo o de Eduardo Deán; algo, além de Marta, une-os. Ao repetir, o peso dado a este fato se amplia, é como se houvesse uma espécie de reconforto em saber que sua angústia não é solitária. Ambos sofrem o cansaço impingido pela sombra, pelo silêncio (em) que habitam. À diferença de Deán, porém, o narrador já conhece o seu rival, se assim o podemos chamar, em função do *cerco* produzido anteriormente. Resta ao segundo, por motivos até então ignorados, revelar o que lhe aflige, cansa, fadiga. A “sombra” lhes é comum, o cansaço também; o silêncio, entretanto, é de outra ordem: o que quererá ele contar? O que guardará consigo que só pode ser revelado ao amante desconhecido de sua mulher, agora morta? O que de tão grave há para dizer que suplante uma esperada curiosidade sobre o homem que a acompanhava ou sobre o que ela poderia ter-lhe segredado em seus últimos momentos de vida?

A resposta a estas questões, como era de se esperar, não vem de modo sequencial na narrativa. O narrador-personagem intercala mais uma vez uma passagem em aparência desconexa com o que antes vinha sendo descrito através de suas lembranças. Ele se ocupa nas páginas seguintes com a revelação dos fatos da trágica noite que o lançara sob o manto da “sombra” e do “silêncio” a um personagem secundário. Em alguma medida, utiliza deste subterfúgio como forma de distensionar o tom que antes se mantinha circunspecto e grave:

(R35) Conteí-o distraidamente e com muitos gestos para que ele o apreciasse, conteí-o rápido e rasteiro, a Ruibérriz não podia contar um encantamento. (...) Ele foi escutando com um misto de hilariedade e abalo, como quando lemos no jornal sobre a desgraça inevitavelmente risível de um desconhecido que morre de meias ou no barbeiro com a toalha no pescoço, num prostíbulo ou no dentista, ou comendo peixe e entalado com uma espinha como as crianças cuja mãe não está presente para enfiar um dedo e salvá-las, a morte como representação ou como espetáculo de que se dá notícia, assim falei da minha morta caminhando pelo hipódromo (...). (p. 304)

Neste recorte, o contar tem reduzido o tom majestático que adquire em passagens anteriores, não mais sendo tratado como o responsável por incutir no locutor o peso do súbito desvelo que produz. Aligeirado pelas circunstâncias, realiza-se de maneira leve – “distraidamente e com muitos gestos para que ele o apreciasse” – e fugaz – “rápido e rasteiro”.

Na contradição, marca da formulação mariasiana, articula o que de terrível pode tornar-se risível na experiência humana: “a desgraça inevitavelmente risível”.

As tão recorrentes enumerações, geralmente pejadas do aspecto trágico impingido pelas descrições contidas em recortes progressos, aqui são recuperadas e passam a mobilizar sentidos distintos dos anteriores. Se antes eram arroladas para o causar impacto que só as circunstâncias atravessadas pelo universal e pelo cotidiano resultam nos interlocutores, neste instante adotam e produzem significações que remetem às vicissitudes da vida: outrora narradas com pesar, tornam-se lugar de desafogo e leveza a esta altura, inclusive recuperando elucubrações já utilizadas anteriormente: o “desconhecido que morre de meias ou no barbeiro com a toalha no pescoço, num prostíbulo ou no dentista, ou comendo peixe e entalado com uma espinha como as crianças cuja mãe não está presente para enfiar um dedo e salvá-las”, listadas nas páginas 1 e 2.

Denota-se aí a oscilação produzida pelo tempo, pela história, pela memória que emerge e se atualiza numa formulação – numa estrutura (Pêcheux, 2012) – que se repete, entretanto a partir de outras condições de produção, capaz, portanto, de mobilizar diferentes sentidos, numa remissão ao mesmo que produz distintas significações. Nas palavras de Indursky:

(...) se há repetição é porque há retomada/regularização de sentidos que vão constituir uma memória que é social, mesmo que esta se apresente ao sujeito do discurso revestida da ordem do não-sabido. São os discursos em circulação, urdidos em linguagem e tramados pelo tecido sócio-histórico, que são retomados, repetidos, regularizados. (Indursky, 2011, p. 4)

Em referência a esta memória social por vezes ignorada, dir-se-ia que, neste caso, ela remonta a um funcionamento dos discursos produzidos por sujeitos inseridos em uma conjuntura sócio-histórica que pouco se sensibiliza diante da morte (vide Capítulo 1), talvez como sinal dos tempos em que cada vez mais se fale, se conte, se faça circular pelos mais variados meios as imagens e dizeres sobre ela. A repetição de uma afirmação, ou de algumas afirmações, realizada nas páginas iniciais e agora encontrada na parte final da obra parece ratificar a banalização da morte em detrimento dos discursos mobilizados ao longo da história que a ela apregoavam uma inerente sacralidade. Banalização que, em última instância, viria a provocar nestes mesmos sujeitos uma desilusão, uma angústia tal qual a experimentada pelo narrador-personagem, o sentimento de encantamento – *haunting* – que o acompanha e o relega a um lugar de não-pertencimento.

A isto se adicione um dos períodos finais do recorte (R35): “a morte como representação ou como espetáculo de que se dá notícia”. Ou seja, nestas figuras de linguagem, as comparações – *morte como representação* e *morte como espetáculo* –, ressoa a forte concepção da morte

como algo a ser encenado, ou ainda passível de encenação. A morte, afinal, tanto como tragédia – vide Capítulo 1 – ou como comédia – o que ocorre neste momento da narrativa. Em ambos os casos, porém, motivos para/de serem divulgadas, espalhadas, colocadas em circulação, já que não carrega em si os sentidos de solenidade e constrição.

Tal fato se comprova pela asserção derradeira do trecho descrita pelo próprio narrador-personagem, qual seja: “assim falei da minha morta caminhando pelo hipódromo”. Asserção que revela a trivialidade dada a um fato que antes causara tamanha comoção. Note-se novamente o pronome possessivo “minha” assinalando um suposto pertencimento que, como observamos, não se confirma na realização do relato. Silencia-se aí a propalada frieza, se assim o podemos chamar, de que vimos falando acerca das relações humanas na contemporaneidade. Nesta altura, contar uma morte, a despeito do drama vivido, das causas e consequências nela/por ela desencadeadas, não provoca a estupefação esperada e, quando muito, evoca uma curiosidade zombeteira: é apenas mais um fato a que se dá notícia, como a tantos outros expostos à velocidade da era da informação.

Após a longa espera, é chegado, enfim, o momento em que se colocariam frente a frente Víctor Francés e Eduardo Deán. O capítulo, ou a quebra na narrativa, no qual este encontro se inicia pelos seguintes dizeres:

(R36) Foi tudo muito rápido também segunda e terça-feira como parece ser tudo quando finalmente chega, temos então a sensação de que tudo se precipitou e podia ter vindo mais tarde ainda; tudo nos parece pouco, tudo se comprime e nos parece pouco uma vez terminado, então sempre achamos que nos faltou tempo e não durou o bastante (ainda estávamos contemplando, ainda hesitávamos, que poucas cartas, fotos, recordações me restam), quando as coisas acabam já são contáveis e têm seu número (...). (p. 325).

Novamente observamos como se repetem alguns termos que nas asserções têm por força indicar um tom peremptório às circunstâncias da existência humana e, de certo modo, silenciam, pela resolução do dizer, um saber compartilhado. Se no trecho inicial do romance há a reiteração da denegação – “Ninguém nunca imagina” – como forma de atestar a inequivocidade das ações e condições dos sujeitos (vide recorte (R5) do capítulo 1 desta dissertação), um ateste silenciado pela própria denegação, tratam-se neste momento de afirmações diretas: “como parece ser tudo”; “tudo se precipitou”, “tudo nos parece pouco”, “tudo se comprime”.

Esta exacerbação do que parece ser uma sólida convicção baseada no suposto conhecimento da natureza humana não é, em absoluto, o “muito cheio” da formulação a que se refere Orlandi (2007, p. 69), incorrendo na supressão do silêncio e consequente ausência de sentidos. Antes, leva-nos a inferir uma tentativa de completude que se sustenta pela supracitada

inequivocidade, dada a partir de uma conjuntura social e de uma formação discursiva relativa à modernidade. O pronome indefinido “tudo” funciona à maneira de um catalisador das experiências e das sensações dos sujeitos da contemporaneidade, ainda não totalmente afeitos às imposições de seu tempo e, por isso mesmo, hesitantes, indecisos, em nítido descompasso em relação a ele.

As chamadas “coisas contáveis”, quando findadas, e com “seu número” dão margem a se significar o dizer como capaz de organizar, estruturar, contabilizar não só este próprio dizer, como também os sentidos aí mobilizados. O jogo – casual ou não – entre o *contável* e o *número* produzido na formulação deste trecho confere uma suposta regularidade, ou ao menos uma possibilidade de regularização, dos sentidos, já que *tudo* se tem em conta. A espera que de forma indelével fixou-se no/pelo contar ao longo de toda a narrativa é, assim, minimizada: o que se irá desvelar, de algum modo, poderia ser eludido por mais tempo, resistindo às investidas da urgência de uma tão decantada revelação.

Já os parênteses revelam uma suspensão e dão “voz” a uma consciência geral, à guisa de confirmação, da certeza que se alinhava em relação à desmesurada pressa da revelação. Utilizamos o termo consciência, o que poderia causar certa confusão. Por isso é importante alertar que não a tomamos como um *Zeitgeist*, um espírito do tempo que falaria pelos/nos sujeitos. Aqui, carrega a marca da evidência e, para torná-la visível, é alterado o número da 1ª pessoa – do plural para o singular –, num deslizamento que recorda ao sujeito que, além de fazer parte de uma massa de indivíduos com indecisões, incertezas, hesitações afins, também carrega, contrária e obstinadamente, a dor de ver-se só: “que poucas cartas, fotos, recordações me restam”.

Nos recortes que se seguem, chegamos ao clímax da narrativa com o encontro entre Francés e Deán, o amante e o viúvo, respectivamente, de Marta Téllez. Neles, são interpoladas passagens que se repetem, recuperadas de outros pontos do romance, que agora, ao serem repetidas, possibilitam diferentes compreensões não apenas das motivações e decisões das personagens, mas também reanimam a discussão sobre aspectos sócio-históricos, discursos que retornam sob novas roupagens à luz da atualidade:

(R37) “Não suportamos que os mais próximos não estejam a par de **nossos problemas**”, pensei, “não suportamos que continuem acreditando no que já não é, nem um minuto mais, que nos **imaginem** casados se ficamos viúvos ou com pais se ficamos órfãos, acompanhados se nos abandonam ou com saúde se ficamos doentes. Que nos creiam vivos se morremos **ou nos creiam mortos se continuamos vivos**. Mas **eu não sou um próximo**”. (p. 340, grifos nossos)

Neste recorte, recupera-se uma passagem bastante parecida presente no início da obra, mais precisamente nas páginas 15 e 16, a saber:

(R38) Não suportamos que os mais próximos não estejam a par de nossas dores, não suportamos que nos continuem acreditando mais ou menos felizes se de repente já não estamos, há quatro ou cinco pessoas na vida de cada um que devem ser postas imediatamente a par do que nos sucede, não suportamos que continuem acreditando no que já não é, nem um minuto mais, que nos creiam casados se ficamos viúvos ou com pais se ficamos órfãos, acompanhados se nos abandonam ou com boa saúde se ficamos doentes. Que nos acreditem vivos se morremos. Mas aquela era uma noite incomum, assim foi principalmente para Marta Téllez, sem dúvida a mais incomum de sua existência.” (p. 15-16, grifos nossos)

Em negrito, os enunciados ou termos que diferenciam uma passagem da outra. Numa análise detalhada em que são comparados os recortes (37) e (38), temos:

1. Utilizam-se aspas no recorte (37);
2. A expressão “nossos problemas” (37) substitui “nossas dores” (38);
3. O pronome “nos” e os dizeres “mais ou menos felizes se de repente já não estamos, há quatro ou cinco pessoas na vida de cada um que devem ser postas imediatamente a par do que nos sucede” são suprimidos em (37);
4. Trocam-se os termos “imaginem” por “creiam” no momento de sua aparição nos enunciados seguintes – “que nos imaginem casados” (37)/ “que nos creiam casados” (38);
5. Suprime-se em (37) o adjetivo “boa” ao se referir à saúde;
6. Novamente os termos “imaginem” e “creiam” são alternados – “que nos acreditem vivos” (37)/ “que nos creiam vivos” (38);
7. Adiciona-se em (37) o enunciado “ou nos creiam mortos se continuamos vivos”;
8. Os períodos subsequentes ao ponto final, apesar de se iniciarem com a conjunção adversativa “mas”, apresentam formulações diferentes.

No levantamento feito, o item 1 aponta para uma das elucubrações do narrador que, neste momento, deixa de ser o locutor e passa a ser o interlocutor na narrativa. Francés, assim, deixa o posto que ocupa desde o início do romance, isto é, o de *detentor do contar* para ser um ouvinte, *aquele a quem se conta*. Muda da figura A para a B, de algum modo respondendo – ou buscando responder: “Quem sou eu para que me fale assim?” Uma mudança fundamental a esta altura, já que invoca a passagem de uma posse ilusória da palavra de um a outro, marcada, como dissemos, pelo uso das aspas. Para Costa & Santos:

Nesse sentido, pensamos as aspas como mecanismo de pontuação, cujos vestígios deixados por seu funcionamento indicam que no não-dito, na tênue fronteira entre elipse e incisa, instala-se um sentido silencioso ou silenciado. Discurso! Formações discursivas. Distintas posições-sujeito. Discurso(s) outro(s). As aspas circulam como pontuações necessárias, como marcas de subjetivação que possibilitam o fechamento. E é neste lugar do possível, da fronteira, que se produz o sentido no/do silêncio, entre aspas. (Costa; Santos, 2012, p. 109-110)

Como vimos reiterando ao longo desta dissertação, a passagem do período de silêncio/silenciamento ao da comunicação imediata e ininterrupta não se deu de forma tranquila na Espanha. Os sujeitos que aí se viram tomados pela irrupção da conectividade ilimitada também eram aqueles que, durante décadas, foram fortemente calados, violentados, vigiados. O que se chamaria de “dizer sem amarras” que se experienciaria após a era de repressão não se tratava, portanto, de um gesto automático ao qual estes sujeitos estariam condicionados. O que queremos dizer é, nesta etapa da narrativa, um ato aparentemente simples como o de conceder ao outro a palavra sem apelar ao belicismo, dadas as condições históricas e constituições dos sujeitos envolvidos, invoca uma ruptura, uma quebra que, em alguma medida, materializa a mudança dos tempos.

Observe-se, ainda, que no recorte (R37) são suprimidos diversos termos e enunciados presentes no (R38), que o precede na ordem da narrativa. Tem-se, assim, que, no momento de maior policiamento, em que o contar aspirava um hermetismo uma vez que *contar* se configurava uma ameaça, os dizeres se multiplicavam a fim de se silenciar – a estória, ou a História; as personagens, ou as condições de construção histórica dos sujeitos. Não havia, entretanto, interlocutores. Encaminhando-se para o fim da obra, momento em que se desvelam os fatos ocultos/ocultados, há uma menor necessidade de dizer. A supressão – e o que nela/por ela se silencia – será o mote para a produção dos sentidos.

Outra vez recorreremos ao muito cheio, aquilo que mais se diz e que, por isso mesmo, aumenta o silêncio como condição para a significação, algo que se dá nas etapas primeiras da narrativa. Ao contar, por conseguinte, o sujeito se esconde, se oculta. O dizer é fuga e, ao mesmo tempo, prisão: a prisão da censura, da ditadura que almeja ao controle dos corpos e dos sentidos. Nesta fase, muda-se a posição do sujeito, ele deixa de ser o que conta e passa a ser o que ouve: desvelado, adquire a autonomia de calar, de dizer menos, de não necessitar tomar a palavra, já que agora ela não pertence a alguém – um ditador, um caudilho – ou a um grupo, pelo contrário, é granjeada a todos e a todo momento.

Nas asserções terminais, após o ponto final, outro deslocamento provocado pela formulação parece apontar para a resignação da personagem a seu papel marginal com relação à morta. Se em (R38) ele reforça a dramaticidade e a preponderância de Marta, em (R37), após

a busca e o cerco por ele promovidos, demonstra a impassibilidade dos que não reivindicam um lugar na história, independentemente de sua participação nela. De algum modo, parece dar as costas ao passado, virar uma página que não lhe cabe mais – se é que algum dia o coube. O presente e o futuro lhe aguardam, estão à beira de ser.

3.3 “Quem conta sempre conta mais tarde”: Considerações parciais do capítulo

Neste capítulo, percorremos a metade final do romance, momento no qual o narrador-personagem Víctor Francés se revela e é revelado a algumas das personagens envolvidas na trama.

Com base no funcionamento das paráfrases e das metáforas, foi possível observar o modo como o contar se configura como lugar para o desvelar, mas também para a ocultação, tendo o silêncio, em ambos os casos, produzindo sentidos a partir das condições históricas e sociais a qual se relaciona.

A memória da censura, da política do silêncio, é atualizada ao se tocar no dizer que, em dado momento, condicionava-se ao controle e se significava, muitas vezes, como delação, denúncia, traição, ao passo que, no período que se segue ao fim da ditadura espanhola, remete à abertura e fomento à tomada da palavra, à revelação e circulação indiscriminada dos dizeres, mobilizando, pelo excesso que aumenta o silêncio, sentidos e multiplicando-os.

No que tange às repetições, elas dão a ver a mudança firmada na narrativa numa espécie de “rito de passagem” da palavra daquele que a monopolizava ao longo de quase toda a obra e se torna o ouvinte, o interlocutor, legando-se, neste momento, a uma posição de silêncio e escuta. Na comparação entre o recorte de outra etapa da narrativa com o referente a esta, nota-se uma supressão, neste caso não imposta, dos dizeres, apontando para o fim do controle exercido por alguém ou algo que se colocava como detentor e regulador do dizer.

“AINDA NÃO DISSE ‘JÁ VOU’, AINDA NÃO DISSE”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises, descrições e diálogos que buscamos estabelecer ao longo das páginas desta dissertação tiveram por objetivo compreender de que modo o silêncio se faz presente, de maneira incontornável e necessária, nos/pelos dizeres postos em funcionamento em uma obra literária específica, *Amanhã, na batalha, pensa em mim*, de Javier Marías. Entretanto, esperamos que não se restrinja apenas a ela, uma vez que o que aqui fizemos visou à tentativa de uma compreensão do texto literário tendo como sustentação teórica a Análise de Discurso. O que quero dizer é que, ao contar, os sentidos se mobilizam não somente pela concatenação do léxico ao sintático, não apenas por uma estrutura organizada, coerente e coesa no que diz respeito às partes que integram uma obra literária, mas também – e fundamentalmente – pelo que se silencia nestes e por estes dizeres, na sua relação com a história, com a ideologia e com a sociedade.

Trabalhei no decorrer desta pesquisa tendo como premissa que um texto literário se trata de uma materialidade pejada de possibilidades, plena de sentidos por se dispersarem e, a depender do dispositivo analítico, capaz de produzir diferentes interpretações, diferentes caminhos para a compreensão. A análise de discurso, como disciplina da interpretação dos processos de determinação histórica dos sentidos, foi meu alicerce neste trajeto: nos momentos em que, por algum motivo, eu parecia desviar-me do foco, voltava meus olhos a ela, sempre com a certeza de que a dúvida e a crítica são essenciais para uma leitura que não espera a “transparência”, as armadilhas da obviedade.

Dessa forma, na divisão dos capítulos tive como objetivo levantar algumas questões acerca do silêncio, em última análise, como figura do trauma e da tensão sobrevinda a um país marcado pela violência inclemente dos anos de uma Guerra Civil – uma guerra, para utilizar uma imagem bastante conhecida, travada entre irmãos, pais, familiares, amigos – e de uma ditadura feroz que se arrastou por quase quatro décadas capitaneada pelo general Francisco Franco na Espanha do início e meados do século XX. Além disso, os sujeitos do tempo em que decorre a trama tem de se avir com as bruscas mudanças experienciadas não só na Espanha, mas em todo o mundo: a preponderância da tecnologia nas vidas cotidianas, as alterações nas formas de sociabilidade, a incerteza com o que trará o novo milênio.

No primeiro capítulo, o trauma da morte, ou melhor, da banalidade da morte, é retomado de modo vívido ao mesmo tempo em que paradoxalmente esta morte, se a relacionarmos à história espanhola do século passado, torna-se mote para o contar. As perdas humanas da Guerra, os desaparecimentos inexplicáveis, a memória, por fim, apagada dos que se foram sem

que tivessem o direito de ao menos serem velados pelos seus próximos se confrontam com a morte súbita, repentina e, como caracterizada a dada altura da trama, vergonhosa dos amantes que mal se conhecem e já se veem para sempre ligados, embora apenas um carregue o fardo da incompreensão (“Não procurei, não quis”). E esta relação entre os mortos e esquecidos pela violência do Estado e um casal contemporâneo de um tempo não mais de repressão, casal este que se une de maneira aparentemente fortuita, só se faz possível pelo que é silenciado e, assim, reclama sentidos à história para significar: ambas as mortes remetem àqueles que foram silenciados e necessitam de um narrador, do contar de alguém que, assim, retira-os do lugar de silêncio e sombra que lhes foi reservado.

No segundo capítulo, o trauma é o imposto pela vigilância de outrora mesclado às novas táticas de monitoramento desenvolvidas pouco antes da virada do milênio. A construção do que chamamos de *cercos* tem forte relação, a nosso ver, com a presença obscura, silenciada, espectral do narrador-personagem, aludindo aos espões celebrizados pelo cinema e pela literatura e que tiveram historicamente participação decisiva na imposição e manutenção do controle perpetrado pelos regimes ditatoriais. Em contrapartida, em fins do século XX observou-se a passagem do patrulhamento produzido pelo Estado para o fomentado pelo sistema capitalista – os dois casos apresentando funcionamento análogo, ainda que separados pelos meios materiais de produção. Ensejado pela presença silente dos “olhos” que veem e registram os mais ínfimos detalhes, instala-se uma constante aura de perseguição e desconfiança que resiste à mudança dos tempos. Contar de forma detalhada, minuciosa, recolher as informações amiúde é um privilégio que tanto pode servir como antecipação e prevenção aos ataques de outrem quanto ser uma arma destinada a fazer cair em desgraça um opositor, um inimigo, quiçá até um antigo afeto.

Já no terceiro e último capítulo desta dissertação, fica evidente a tensão entre o velho e o novo, entre o antigo e o contemporâneo na forma das repetições que comparecem no terço final da obra, especialmente. A revelação, ou o *desvelar*, do narrador-personagem se dá nesta fase da narrativa porque já não é mais suportável o peso da sombra e do silêncio ao qual se vê envolto. As relações com a palavra e com a imagem, com as informações e seus meios de circulação, com o contar e o não contar nesta era de profundas mudanças socioculturais são diferentes das que há pouco se experienciava, e este contar é também móvel da libertação, se assim podemos chamar, de uma sociedade que procura se afastar da memória da *morte* silenciada e do *cercos* sub-reptício das décadas precedentes. O mesmo que retorna provoca e produz a diferença, mesmo que para isso a memória que se quer recalcar seja a pedra de toque do processo de ruptura.

Em todo o desenvolvimento da trama a construção da narrativa se deu, essencialmente, pela tentativa de ocultação e silenciamento daquele que conta, como se o narrador pudesse prescindir de sua responsabilidade pelo testemunho. O resultado, entretanto, deste estratagema foi a produção de incontáveis possibilidades para que história e ideologia, através da língua que arrola, hesita, denega, repete, imprimissem à narração os sentidos do trauma e da tensão constitutivos da sociedade espanhola do século XX, alijada que foi do debate público, da reivindicação de seus mortos, marcada pela dúvida perene entre revelar(-se) ou ocultar(-se). Sentidos estes que não se puderam silenciar uma vez que é próprio da materialidade do silêncio o movimento, a errância que confunde ao mesmo tempo que aponta para sentidos estabilizados histórica e ideologicamente até que, invariavelmente, irrompe no Real.

Quando se afirma em uma das páginas do romance que a “única coisa segura seria não dizer nem fazer nada”, quase que concomitantemente é lembrada a (im)possibilidade de refrear os efeitos aí produzidos, inclusive – “e quem sabe até piores” – do silêncio. As formas do silêncio, assim, foram observadas de uma dupla perspectiva. De um lado, pela perspectiva daquele que conta ainda que se veja silenciado, com a presença da *censura* que, de acordo com Orlandi (2015), impede o trabalho histórico dos sentidos. De outro, pela do silêncio que se produz no/pelo contar – o *fundador*, que atravessa todo dizer, e o *constitutivo*, o dito excluído em todo dizer. Estas categorias estiveram, ao longo desta dissertação, muitas vezes próximas umas das outras, denotando o caráter fluido do texto literário. Ao fim e ao cabo, tem-se que o contar sucede ao silêncio e a ele se subordina: é o silêncio a condição para o contar, sendo ambas as instâncias subsidiadas pela história e pela ideologia no que tange à produção dos sentidos.

Busquei, também, trabalhar nos limites que convencionalmente separam a literatura da língua, procurando distanciar-me da máxima reiterativa de que há aí marcada uma barreira que as distingue por completo. Pelo contrário: acredito ser no esboroamento desses limites, dessa barreira, se assim o quisermos chamar, que se dá a arte literária, por vezes confundindo língua e literatura, o que de fato se confirma pela inscrição do real da história. É ele, este real, perpassado pela memória atualizada de acordo com os tempos distintos e pelas formulações inscritas no repetível, na infinidade das possibilidades do interdiscurso, quem as conforma e as impinge de significação.

Por fim, suscito algumas outras questões referentes às possibilidades de se observar o *narrador* a partir de uma visada discursiva, questões as quais não me julguei em condições de responder neste momento e se seguem: Como poderíamos designar este narrador obscurecido, silencioso e por si mesmo silenciado, já que não se trata efetivamente nem do autor e nem de

uma mera personagem de ficção ou uma espécie de simulacro? Sua posição de entremeio, situada na distância a meio do autor e personagem, diz respeito a uma função (Foucault, 2001) ou a uma posição no discurso? O que ressuma de sua figura, isto é, seria ele também um recorte do tempo e das condições materiais de existência de uma determinada sociedade? Qual a sua relação com a memória, com as formações discursivas e com a exterioridade?

Como disse, estas dúvidas surgiram ao longo da escrita deste trabalho, mas não foram desenvolvidas em razão das escolhas feitas para a construção de meu dispositivo de análise. Em outro momento, espero ter a oportunidade de retornar a elas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Isabela Maria de. A mulher na Espanha de Franco: uma leitura de El príncipe destronado, de Miguel Delibes. **Todas as Musas**, São Paulo, Ano 02, n. 01, Jul-Dez 2010.
- ALMEIDA, Eliana de. Na relação língua/poesia: as versões dos Brasis e sujeitos nacionais. **Fragmentum**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM, n. 47, Jan./Jun. 2016. ISSN 2179-2194 (online). p. 131-140.
- BERTONHA, João Fábio. O poder de polícia e a administração da Justiça: Estado e partido na Alemanha nazista e na Itália fascista. **Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica** Rio de Janeiro: vol. 13, no 3, setembro-dezembro, 2021, p. 446-468.
- BIAGI, Orivaldo Leme. O imaginário da Guerra Fria. **Revista de História Regional**, [S. l.], v. 6, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2119>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 1. ed. [8. reimp.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BRUM, Janaina Cardoso. O funcionamento do equívoco no discurso literário: literal e(é) metafórico no conto ‘O homem podre’ de Natália Borges Polezzo. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 45, n. 1, p. e64620, 1 jun. 2023.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CASTELLS, Manuel. A Sociedade em Rede: do Conhecimento à Política. *In*: CASTELLS, M.; CARDOSO, G. (Orgs.). **A sociedade em Rede: do Conhecimento à Ação Política**. Conferência. Belém (Portugal): Imprensa Nacional, 2005.
- COSTA, Greciely Cristina da; SANTOS, Mirian dos. Entre “ ”: falta e excesso na relação com o silêncio. **Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, n. 30, Jan-Dez 2012.
- COURTINE, Jean-Jacques; MARANDIN, Jean-Marie. Que objeto para a análise de discurso? *In*: CONEIN, B. et. al. (Orgs.). **Materialidades discursivas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- EAGLETON, Terry. **Como ler literatura: um convite**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2017. E-book.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FEDATTO, Carolina Padilha. Discurso e Literatura: Algumas reflexões. *In*: **Memória, história, arquivo: fronteiras e intersecções**. Vol. 2 [recurso eletrônico] / [organizadores] Fabiele S. de Nardi, Ricardo Postal. – Recife: Editora UFPE, 2015.
- FOUCAULT, Michel. O que é o autor?. *In*: _____ **Ditos e escritos: estética - literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 1-44.

- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987. 288p.
- FRANCO, Carolina do Prado. **O imaginário de família na Lei e na Literatura**: Uma análise discursiva – Universidade do Vale do Sapucaí: 2017. 85f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – Universidade do Vale do Sapucaí, 2017.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, T. & ZOLIM, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003. p. 33-56.
- GALLO, Carlos Artur. A justiça das transições: uma proposta de análise para Portugal, Espanha, Argentina e Brasil. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 38, 2021, p. 1-31.
- GARASA, Sara Getino. A imprensa e a ditadura franquista. *In*: ABRÃO, J. (Org.). **Espanha: política e cultura** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1996.
- GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.
- GUTIÉRREZ, Sara Martín.; GRECCO, Gabriela de Lima. Literatura antimordada. Escritoras e escritas silenciadas durante o franquismo: um estudo pela perspectiva de gênero. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 33, nº 70, p.318-337, Maio-Agosto 2020.
- HAROCHE, Claudine. A elipse (falta necessária) e a incisa (acréscimo contingente). *In*: CONEIN, Bernard. et al. (Orgs.). **Materialidades discursivas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José María. Associações de professores e sindicatos em Espanha durante a transição da ditadura de Franco para a democracia (1970-1983). **Revista Lusófona de Educação**, núm. 22, 2012, pp. 13-38.
- INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. *In*: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; Ferreira, Maria Cristina Leandro (Orgs.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas, Mercado de Letras, 2011.
- INDURSKY, Freda. Lula lá: estrutura e acontecimento. **Organon**, Porto Alegre, v. 17, n. 36, 2003, p. 101 – 121. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30020>. Acesso em 24 fev. 2023.
- INDURSKY, F. Polêmica e denegação: dois funcionamentos discursivos da negação. **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, v. 19, jul./dez. 1990, p. 117 – 122. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636829>.
- LISBÔA, Noeli Tejera. **A pontuação do silêncio**: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, p. 185, 2008.

LYON, David. Cultura da vigilância: envolvimento, exposição e ética na modernidade digital *In*: BRUNO, F. [et al.] (Orgs.). **Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem.**; [tradução Heloísa Cardoso Mourão [et al.]]. 1. ed. – São Paulo:Boitempo, 2018.

MAGALHÃES, Belmira; MARIANI, Bethania. Processos de subjetivação e Identificação: ideologia e inconsciente. **Linguagem em (Dis)curso**, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 391-408, maio/ago. 2010.

MARÍAS, Javier. **Amanhã, na batalha, pensa em mim**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARÍAS, Javier. **Assim começa o mal**. 1. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

MARÍAS, Javier. **Berta Isla**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARÍAS, Javier. **Coração tão branco**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARÍAS, Javier. **O homem sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARÍAS, Javier. **Seu rosto amanhã: Febre e lança** [vol. 1]. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARÍAS, Javier. **Seu rosto amanhã: Dança e sonho** [vol. 2]. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARÍAS, Javier. **Seu rosto amanhã: Veneno, sombra e adeus** [vol. 3]. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARÍAS, Javier. **Tomás Nevinson**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

MARTIRANI, Maria Célia. Elogio da tradução: uma leitura de Seu rosto amanhã, de Javier Marías. **Tradterm**, [S. l.], v. 18, p. 142-154, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/36759>. Acesso em: 06 Nov. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. (1984). Segmentar ou Recortar. *In*: Série Estudos 10. Uberaba: FIU. _____. **A linguagem e seu funcionamento**. São Paulo: Pontes, 1987.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A desorganização cotidiana. **Escritos**. Percursos sociais e sentidos nas cidades, n. 1. Campinas: Labeurb/Nudecri, Unicamp. p. 3-10, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012(a).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Discurso e argumentação: um observatório do político. **Fórum Linguístico**, v. 1, n. 1, p. 73-81, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012(b).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012(c).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Texto e discurso. **Organon**, Porto Alegre, v. 9, n. 23, 2012(d). DOI: 10.22456/2238-8915.29365. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29365>. Acesso em: 15 jun. 2023.

PADRÓS, Enrique Serra. Memória e esquecimento das ditaduras de segurança nacional: os desaparecidos políticos. **História em Revista**, v. 10, n. 10, 13 jul. 2017.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD – 69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 6. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2018.

PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise. A língua inatingível. In: ORLANDI, E. (textos selecionados). **Análise de Discurso: Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PEREIRA, Daniela Ribeiro. Operação Propaganda! O cinema espanhol: do Franquismo à Transição Democrática (1939-1978). In: ABRÃO, J. (Org.). **Espanha: política e cultura** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

RICO, J. Javier Marías: “O mundo hoje é muito menos inteligente”. **El País Brasil**, 07 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/06/eps/1504730535_504329.html. Acesso em 25 fev. 2024.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Rio Grande do Sul: L&PM Pocket, 2009.

SANTAELLA, Lucia. A tecnocultura atual e suas tendências futuras. **Signo y Pensamiento**, vol. XXX, núm. 60, enero-junio, 2012, pp. 30-43. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colômbia.

SINCLAIR, John. O descentramento de fluxos culturais, de públicos e seu acesso à televisão. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, p. 49–64, 2011.

VELEDA, Valentina Terescova. A Espanha sob o regime franquista: do isolamento à aceitação internacional (1939-1953). In: ABRÃO, J. (Org.). **Espanha: política e cultura** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira de saber**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

ÍNDICE DE RECORTES

- (R1) Pareceu-me ver um Spitfire, e um Messerschmitt 109, um biplano Nieuport e um Camel e também um Mig Rato, como chamaram esse avião russo durante a Guerra Civil desta terra (...) caças e bombardeiros da Primeira e da Segunda Guerra Mundial misturados, alguns da **nossa** e da Coreia (...) (p. 25, grifo nosso).
- (R2) (...) além do mais não poderia escapar como escapavam os transeuntes da Gran Vía atravessando rápidos a calçada, retirando-se para a calçada e buscando marquises, lojas e bocas de metrô para se abrigarem, como quando seus antepassados usavam chapéus e saias mais compridas corriam para se proteger dos bombardeamentos durante o longo assédio, segurando os chapéus e com as saias esvoaçando, como vi nos documentários e fotos da **nossa** Guerra Civil padecida: ainda vivem alguns dos que correram então para não ser mortos, ao passo que outros nascidos depois já morreram, que esquisito (...). (p. 118-119, grifo nosso).
- (R3) Stukas e Junkers bombardearam Madri durante **nossa** guerra, principalmente estes últimos, a população os chamava de “peruas” pela lentidão com que se aproximavam com suas cargas devastadoras por aquele mesmo céu que eu via da minha janela, os caças republicanos por sua vez eram “ratos”, velozes Migs russos e velhos Curtiss americanos. (p. 248).
- (R4) Continuei pelo sudoeste, Rosales, Bailén, daí eu gosto mais, na Rosales ficava o Cuartel de la Montaña onde se combateu ferozmente no terceiro dia da **nossa** guerra, já faz tantos anos, agora ali existe um templo egípcio. (p. 255).
- (R5) **Ninguém nunca** imagina que possa vir a se encontrar com uma morta nos braços e que não verá mais seu rosto, cujo nome recorda. **Ninguém nunca** imagina que alguém vá morrer no momento mais inadequado, apesar de isso acontecer o tempo todo, e achamos que **ninguém** que não esteja previsto haverá de morrer junto de **nós**. (Marías, 1997, p. 1, grifos meus).
- (R6) **Nós** nunca imaginamos que possamos vir a nos encontrar com uma morta nos braços e que não veremos mais seu rosto, cujo nome recordamos. **Nós** nunca imaginamos que alguém vá morrer no momento mais inadequado, apesar de isso acontecer o tempo todo, e achamos que **ninguém** que não esteja previsto haverá de morrer junto de **nós**.
- (R7) Uma indigestão de frutos do mar, um cigarro aceso ao cair no sono que toca fogo nos lençóis ou, pior ainda, na lã de um cobertor; um escorregão no chuveiro – a nuca – e a porta do banheiro trancada, um raio que parte uma árvore numa grande avenida e essa árvore que ao cair esmaga ou decepa a cabeça de um transeunte, talvez um estrangeiro; morrer de meias ou no barbeiro com a toalha no pescoço, num prostíbulo ou no dentista; ou comendo peixe e entalado com uma espinha, morrer engasgado como as crianças cuja mãe não está presente para enfiar um dedo e salvá-las; morrer barbeando-se, com uma bochecha cheia de espuma e a barba já desigual até o fim dos tempos se ninguém reparar e por piedade estética terminar o trabalho; para não falar dos momentos mais ignóbeis da existência, os mais escondidos, dos que nunca se fala fora da adolescência, porque fora dela não há pretexto, embora também haja quem os ventile para fazer uma graça que jamais tem graça. (*idem*, p. 1-2)
- (R8) Muitas vezes ocultam-se os fatos ou as circunstâncias: para os vivos e para o que morre – se tem tempo de perceber – com frequência é vergonhosa a forma da morte possível e suas aparências, a causa também. (*idem*, p. 1)
- (R9) *É vergonhosa a (forma da) morte* por uma indigestão de frutos do mar.
- (R10) *É vergonhosa a (forma da) morte* por um cigarro aceso ao cair no sono que toca fogo nos lençóis.

- (R11) *É vergonhosa a (forma da) morte* por um escorregão no chuveiro.
- (R12) O soldado que fica em sua trincheira quase sem respirar e muito quieto, **embora saiba** que em breve será assaltada; o transeunte que **não quer** correr quando nota que uns passos o seguem a altas horas da noite numa rua escura e abandonada; a puta que **não pede** socorro depois de entrar num carro cujas travas são acionadas automaticamente e de perceber que nunca devia ter entrado ali com aquele indivíduo de mãos tão grandes (talvez não peça socorro porque não se considere em absoluto com direito a tal) (...). (p. 29, grifos meus).
- (R13) A puta (se) silencia porque não tem direitos.
- (R14) Ai, meu Deus, e o menino (p. 36).
- (R15) Ai, meu Deus, *vou morrer e o que será do menino*.
- (R16) Foi a obstinação do menino em não dormir que acabou me dando a convicção do que me esperava (se ele afinal dormisse, e se eu quisesse). Foi sua própria vigilância e seu próprio receio instintivo o que delatou sua mãe, muito mais do que o silêncio dela em sua conversa com Londres (o silêncio com respeito à minha presença) (...). (p. 12).
- (R17) Eduardo Deán eu conheci um mês depois, embora já o tivesse visto antes, não só com bigode na foto em sua casa, mas sem bigode e em pessoa no cemitério, e menos moço. Um rosto marcante. (p. 67)
- (R18) *Eu* conheci Eduardo Deán um mês depois.
- (R19) Não foi nem um pouco casual nos conhecermos, não o foi em absoluto eu ter assistido ao enterro, de que soube pelo jornal. (p. 67)
- (R20) (...) porque por trás das cortinas dessa janela vi contra a luz uma figura de mulher despindo um suéter ou uma camiseta, estava tirando algo por cima da cabeça porque, no momento em que a vi, o que vi foi como levava as mãos aos lados cruzando-as e puxava para cima a camiseta até tirá-la com um só movimento – adivinhei suas axilas um instante –, de tal maneira que apenas as mangas pelo avesso lhe ficaram nos braços ou enganchadas nos pulsos. A silhueta permaneceu assim alguns segundos, como que cansada do esforço ou do dia (...), ou como se só depois de sair do suéter que tinha ido tirar perto da janela tivesse olhado por ela visto algo ou alguém, talvez eu com meu táxi às minhas costas. Depois puxou as duas mangas, safou-se delas, deu meia-volta e se afastou alguns passos, embora tenha acreditado distinguir sua sombra deformada dobrando a roupa que havia tirado, talvez apenas para trocá-la por outra limpa e não suada. (p. 74)
- (R21) No entanto **previa** que uma vez averiguado isso [se haviam descoberto o corpo e se o menino estava a salvo] tampouco poderia **reatar** sem mais nem menos meus dias e minhas atividades, como se o **vínculo** estabelecido entre Marta Téllez e mim nunca fosse desfazer-se, ou fosse demorar demasiado tempo para isso. E ao mesmo tempo ignorava de que modo poderia perpetuar-se, já não haveria mais nada de parte dela, com os mortos não há mais trato (p. 76, grifos meus).
- (R22) Há um verbo inglês, *to haunt*, há um verbo francês, *hanter*, muito aparentados e a bem dizer intraduzíveis, que denominam o que os **fantasmas** fazem com os lugares e com as pessoas que frequentam, espreitam ou revisitam; também, segundo o contexto, o primeiro significa *encantar*, no sentido feérico da palavra, no sentido de *encantamento*, a etimologia é incerta, mas parece que ambos procedem de outros verbos do anglo-saxão e do francês antigo que significam *morar, habitar, alojar-se* permanentemente (...). Talvez o vínculo se limitasse a isso, a uma espécie de encantamento ou *haunting* (...) (p. 76, grifos do autor).

- (R23) (...) que examinando bem **outra coisa não é** que a condenação da lembrança, de que os fatos e as pessoas recorram, apareçam **indefinidamente** e não cessem **totalmente**, não passem **totalmente** e nunca nos abandonem **totalmente**, e a partir de um momento **morem** ou **habitem** em nossa **cabeça**, na vigília ou no sono, fiquem ali **alojados** por falta de lugares mais confortáveis, debatendo-se contra sua dissolução e querendo encarnar-se na única **coisa** que lhes resta para manter a vigência e o trato, a repetição ou reverberação infinita do que uma vez fizeram ou do que teve lugar um dia: infinita, porém cada vez mais cansada e tênue. **Eu tinha me transformado no fio.** (p. 77, grifos meus)
- (R24) **sou roteirista de cinema**, mas acabo fazendo séries de televisão quase sempre; a maioria não se realiza, tarefa inútil, gastam dinheiro à toa mas pagam assim mesmo. (p. 77)
- (R25) Tinha cabelos brancos e olhos azuis, grandes e pontiagudas sobrelhas de duende e a pele muito lisa para sua idade, qualquer que fosse; era um homem alto, robusto, excelentíssimo, uma figura que devia encher os espaços fechados e que chamava a atenção de imediato por sua corpulência instável, seu tórax volumoso diminuindo o tamanho das mulheres que tinha de ambos os lados, a finura das pernas e o leve bamboleio que também o acometia em repouso, fazendo pensar num pião, uma fita negra na manga do sobretudo como prova de seu forte sentido antigo de conveniência, os sapatos pretos tão limpos como os da filha viva, pés pequenos para sua estatura, pés de dançarino aposentado, e o rosto como uma gárgula, os olhos secos e estupefatos olhando para baixo, para a cova, ou buraco, ou abismo, olhando imóveis cair a terra simbólica e recordando abobados as duas meninas, a que só tinha sido uma menina e a que foi ainda mais menina porém muito mais velha depois, assimilada agora no túmulo por aquela outra que não viram crescer, nem envelhecer, nem transviar-se, nem mostrar desafeto, nem dar desgostos, as duas agora malogradas, obedientes, silenciosas. Vi que o laço de um sapato de Juan Téllez tinha se desatado, e ele não tinha percebido. (p. 91-92)
- (R26) (...) essa mulher de pé, vestida com extremo esmero, com suas mãos tratadas, no meio de um cortejo de gente ao ar livre de um cemitério, seus joelhos arredondados visíveis sob o casaco entreaberto, as meias pretas e os sapatos de salto alto tão limpos, os lábios que devia ter pintado inconscientemente com o gesto maquinal de todos os dias antes de sair de casa lhe trariam agora o sabor do batom adocicado mesclado com o seu, salgado, líquido e involuntário; em alguns momentos levantava o rosto e mordía esses lábios – esses lábios – numa tentativa vã de reprimir não a dor, mas sua manifestação demasiado impudica e brigada com a palavra, e era nesses momentos que eu a via, e embora seu rosto se mostrasse distorcido achei-o parecido com o de Marta porque o rosto de Marta também eu vira distorcido: por outro tipo de dor, mas igualmente manifesta; uma mulher mais jovem, dois ou três anos, talvez mais bonita ou menos inconformada com o que lhe reservara a sorte, era solteira, segundo o anúncio fúnebre – ou viúva. Talvez chorasse assim porque além do mais sentisse a inveja ou a sensação de desterro que aflige as crianças quando se separam dos irmãos, quando um deles fica sozinho com os avós e os outros acompanham os pais numa viagem, ou quando um deles vai para um colégio diferente do que vão os maiores (...). (p. 88).
- (R27) Que desgraça saber teu nome embora já não conheça teu rosto amanhã, os nomes não mudam e ficam fixados na memória quando ficam, sem que nada nem ninguém possa arrancá-los. (p. 197)
- (R28) Minha cabeça está cheia de nomes cujos rostos esqueci ou não passam de uma mancha flutuando numa paisagem, numa rua, numa casa, numa idade ou numa tela. (p. 197)
- (R29) Nem sempre se oculta por interesse próprio, por medo ou por ter cometido uma falta verdadeira, nem sempre para salvaguardar, tantas vezes é para não causar desgosto ou não estragar a festa e não machucar, outras por mero civismo, não é de boa educação nem civilizado dar-se a conhecer totalmente, já não, digamos, revelar as manias e defeitos; às vezes são as origens o que se cala ou falseia porque quase todos teríamos preferido uma ascendência distinta por algum dos nossos quatro costados, as pessoas escondem seus pais, avós, irmãos, seus maridos ou suas mulheres e

às vezes até mesmo seus filhos mais parecidos identificados com o cônjuge, silenciam alguma fase de sua própria vida, rejeitam sua juventude, ou sua infância, ou sua idade madura, em toda biografia há um episódio ultrajante, desolado ou sinistro, algo muito – ou é tudo – que para os outros é melhor que não exista, para si mesmo é melhor fingir. (p. 230)

- (R30) De quase nada há registro, os pensamentos e movimentos fugazes, os planos e os desejos, a dúvida secreta, os sonhos, a crueldade e o insulto, as palavras ditas e ouvidas, depois negadas, ou mal entendidas, ou deformadas, as promessas feitas e não levadas em conta, nem mesmo por aqueles a quem foram feitas, tudo se esquece ou prescreve, o que se faz a sós e não se anota, e também quase tudo o que não é solitário mas em companhia, quão pouco vai ficando de cada indivíduo, de quão pouco há registro, e desse pouco que resta tanto se cala, e do que se cala se recorda depois tão-somente uma mínima parte, e por pouco tempo, a memória individual não se transmite nem interessa a quem a recebe, que forja e tem a sua própria. (p. 263)
- (R31) E ao contar não tive a sensação de sair do meu encantamento do qual ainda não saí e talvez nunca saía, mas sim de começar a mesclá-lo com outro menos tenaz e mais benigno. Quem conta costuma saber explicar bem as coisas e sabe se explicar, contar é a mesma coisa que convencer, ou fazer-se entender, ou fazer ver, assim tudo pode ser compreendido, até a coisa mais infame, tudo perdoado quando não há o que perdoar, tudo passado por cima ou assimilado ou até compadecido, isso aconteceu e é preciso conviver com o que aconteceu uma vez que sabemos que *foi*, buscar-lhe um lugar em nossa consciência e em nossa memória que não nos impeça de continuar vivendo porque sucedeu e porque o sabemos. (p. 281)
- (R32) Quem conta é que decide fazê-lo e até impô-lo, é quem se revela ou delata e decide quando, costuma ser quando já é grande demais o cansaço que o silêncio e a sombra trazem, é a única coisa que impele às vezes a contar os fatos sem que ninguém peça nem espere, nada tem a ver com a culpa nem com a consciência pesada nem com o arrependimento, ninguém faz nada crendo-se miserável no momento de fazê-lo se sente a necessidade de fazê-lo, só depois é que vem o mal-estar e o medo e não vem muito, é mais mal-estar ou medo do que arrependimento, ou é mais cansaço. (p. 297)
- (R33) – Acho que mais do que saber quer contar algo. Não sei o que é porque não me contou. Mas repetiu mais de uma vez que quer encontrar o homem que esteve aquela noite com Marta para que fique sabendo de algumas coisas. Quer que você saiba algumas coisas, não sei quais. Olhe, vou indo, estou cansada. Ele vai lhe dizer o que quer. (p. 300)
- (R34) “Ah”, pensei, “ele também quer contar. Também está cansado, sua sombra também o fadiga”. (p. 300)
- (R35) Conteí-o distraidamente e com muitos gestos para que ele o apreciasse, conteí-o rápido e rasteiro, a Ruibérriz não podia contar um encantamento. (...) Ele foi escutando com um misto de hilariedade e abalo, como quando lemos no jornal sobre a desgraça inevitavelmente risível de um desconhecido que morre de meias ou no barbeiro com a toalha no pescoço, num prostíbulo ou no dentista, ou comendo peixe e entalado com uma espinha como as crianças cuja mãe não está presente para enfiar um dedo e salvá-las, a morte como representação ou como espetáculo de que se dá notícia, assim falei da minha morta caminhando pelo hipódromo (...). (p. 304)
- (R36) Foi tudo muito rápido também segunda e terça-feira como parece ser tudo quando finalmente chega, temos então a sensação de que tudo se precipitou e podia ter vindo mais tarde ainda; tudo nos parece pouco, tudo se comprime e nos parece pouco uma vez terminado, então sempre achamos que nos faltou tempo e não durou o bastante (ainda estávamos contemplando, ainda hesitávamos, que poucas cartas, fotos, recordações me restam), quando as coisas acabam já são contáveis e têm seu número (...). (p. 325).

- (R37) “Não suportamos que os mais próximos não estejam a par de **nossos problemas**”, pensei, “não suportamos que continuem acreditando no que já não é, nem um minuto mais, que nos **imaginem** casados se ficamos viúvos ou com pais se ficamos órfãos, acompanhados se nos abandonam ou com saúde se ficamos doentes. Que nos creiam vivos se morremos **ou nos creiam mortos se continuamos vivos**. Mas **eu não sou um próximo**”. (p. 340, grifos nossos)
- (R38) Não suportamos que os mais próximos não estejam a par de **nossas dores**, não suportamos que **nos** continuem acreditando **mais ou menos felizes se de repente já não estamos, há quatro ou cinco pessoas na vida de cada um que devem ser postas imediatamente a par do que nos sucede**, não suportamos que continuem acreditando no que já não é, nem um minuto mais, que nos **creiam** casados se ficamos viúvos ou com pais se ficamos órfãos, acompanhados se nos abandonam ou com **boa** saúde se ficamos doentes. Que nos **acreditem** vivos se morremos. Mas **aquela era uma noite incomum, assim foi principalmente para Marta Téllez, sem dúvida a mais incomum de sua existência.**” (p. 15-16, grifos nossos)