

**APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA, DE GONÇALO M. TAVARES:
SILÊNCIO PRIMORDIAL**

**Ibrahim Alisson Yamakawa¹
Luzia Aparecida Berloff Tofalini²**

RESUMO: O presente artigo tem como propósito examinar variadas concepções relacionadas ao silêncio, que convergem para a direção do silêncio primordial, concepção proposta por Santiago Kovadloff (2003) em seu livro homônimo. O *corpus* escolhido para aplicação das teorias relativas ao silêncio é *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2008), de Gonçalo M. Tavares. Acredita-se que em uma leitura analítica do texto literário é possível explorar o silêncio primordial. O objetivo central consiste em salientar o processo e os efeitos dos silêncios na linguagem, para então conduzir à sua forma mais plena: o silêncio primordial. Busca-se promover um diálogo envolvendo o romance, a teoria e os estudos críticos já realizados acerca da obra. Objetiva-se, tendo como âncoras, sobretudo, os estudos de Santiago Kovadloff (2003) e de Eni Orlandi (2007), enveredar pelos caminhos do silêncio primordial a fim de sondar a dimensão mais substancial da existência humana e, por meio dessa sondagem, levar o homem ao conhecimento, cada vez mais aprofundado, de si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Silêncio primordial; *Aprender a Rezar na Era a Técnica*; Gonçalo M. Tavares.

ABSTRACT: The present article aims to examine various concepts related to silence, which converge in the direction of the primordial silence. It is a concept proposed by Santiago Kovadloff (2003) in his eponymous book. The corpus chosen for application of the theories regarding the silence is *Learning to Pray in the Age of Technique* (2008), by Gonçalo M. Tavares. It is believed that in an analytical reading of literary texts to explore the primordial silence. The main objective is to highlight the process and the effects of silence in the language, and then lead to its fullest form: the primordial silence. It is intended to promote a dialogue involving the novel, theory and critical studies already undertaken concerning the work. The objective is, with the mainstay, above all, studies of Santiago Kovadloff (2003) and Eni Orlandi (2007), explore the primordial silence paths in order to probe the more substantial dimension of human existence and, through this survey, lead human being to knowledge, ever deeper, him or herself.

KEYWORDS: Primordial Silence; *Learning to Pray in the Age of Technique*; Gonçalo M. Tavares.

Introdução

Na tentativa de abordar o incógnito que é, por assim dizer, o silêncio primordial, este artigo se debruça sobre o texto de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2008), de Gonçalo M. Tavares, porque há nele uma relação primordial com o indizível. Tal relação se dá tanto no plano da forma, no que diz respeito à economia da prosa, aos cortes recorrentes, aos parágrafos curtos e aos saltos no tempo, quanto no plano da matéria tratada, cuja expressão

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: alissonyamakawa@hotmail.com

² Doutora em Letras. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: luziatofalini@hotmail.com

irrefutável da maldade, de um mundo cruel, no qual prevalecem tradição bélica, precisão e tecnicismo, nada mais é do que o reflexo do alto grau de desumanização e frieza do mundo representado. E é, precisamente, nesse clima de hostilidades que ecoam silêncios múltiplos, permitindo reconhecer neles algum indício do silêncio primordial.

O aporte teórico fica a cargo de estudos realizados por diversos pesquisadores, entre eles Santiago Kovadloff, poeta e filósofo, autor do termo “silêncio primordial”; Martin Heidegger, filósofo; David Le Breton e Adam Jaworski, sociólogos; Maria Lúcia Homem e Juan David Nasio, psicanalistas; e Eni Puccinelli Orlandi, linguista (análise do discurso). Além dos livros desses pesquisadores, outros estudos relacionados ao silêncio serão convocados no sentido de vislumbrar e referir o silêncio originário.

Objeto de reflexão da filosofia, da sociologia, da psicanálise, da análise do discurso, da teologia, o silêncio permeia a comunicação, instaura a linguagem. Assim como a palavra, o silêncio é constitutivo da linguagem. Não se trata do silenciamento, do vazio, do tácito e do não dito. O silêncio aqui proposto é um silêncio maior: inominável, inalcançável, irreduzível ao verbo. Tangenciável, embora intransponível. Referível, ainda que inconcebível. O silêncio extremo é absoluto. Ele é denso e repleto de sentidos vivos, cuja potência significativa não pode ser alcançada plenamente, apenas entreluzida. É, definitivamente, esse silêncio – o silêncio primordial – que interessa a este trabalho.

Consonante Santiago Kovadloff, o método interdisciplinar se justifica em função de que essas diversas leituras a respeito do silêncio corroboram numa “surpreendente unidade” (KOVADLOFF, 2003, p.12). O que significa que os diferentes modos de operá-lo e aludi-lo são, por sua vez, um amplo conjunto de imagens equivalentes da mesma matéria. Em outras palavras, são fragmentos singulares que se entrecem e se interconectam podendo estabelecer relações de contiguidade com perspectivas diversas. Portanto, não seria possível estabelecer uma hierarquia entre esses diferentes ramos do saber e seus respectivos enfoques, pois, ainda conforme Santiago Kovadloff (2003), qualquer intenção dessa natureza seria um contrassenso.

Santiago Kovadloff propõe, em *O Silêncio Primordial* (2003), a questão crucial da existência do “silêncio de uma ausência originária: a que impede que o homem se sinta totalizado.” (KOVADLOFF, 2003, p. 45). Para o filósofo argentino, há diversos meios de aludir a esse silêncio refratário e absoluto. Segundo ele, pode-se transcender o silêncio primordial por meio da poesia, da psicanálise, da matemática, da música, da pintura, da

mística e do amor. Todavia, o autor ressalva que enveredar pelos caminhos do silêncio originário implica, necessariamente, o que ele chama de “espírito interdisciplinar”. Assim, conjugar diferentes áreas do saber para realizar a aproximação ao silêncio no intuito de apreender os seus sentidos torna-se tarefa imprescindível.

O silêncio primordial é intrínseco a todos os ramos do saber e é ele que possibilita toda a gama de significados. Aí está o motivo pelo qual as diferentes áreas do conhecimento se esforçam por se aproximarem do silêncio primordial. Cada uma, à sua maneira, empenha incontáveis esforços, tentando abranger o máximo de significados possíveis. Sob a regência de diferentes metodologias, esses campos do conhecimento, ao final, acabam convergindo para o mesmo ponto: o silêncio primordial.

O silêncio primordial, ou o silêncio absoluto, não pode ser contido apenas por um enfoque, pois ele é fluido e escapa para todos os lados. Tal silêncio “[...] tem de residual o que guarda de refratário aos enunciados que se empenham em subjugar-lo” (KOVADLOFF, 2003, p.11), restando traços e marcas formais que permitem tangenciá-lo.

1 Silêncios

A questão inicial que se coloca diante dos estudiosos da linguagem que se ocupam do silêncio é: o silêncio faz parte da linguagem ou o silêncio é um aparte dela? Para responder a essa pergunta, deve-se fazer uma breve distinção entre dois modos de se estar no silêncio. O primeiro corresponde ao silêncio como ocultação, do qual derivam o não dito, o tácito, o implícito, o silenciado etc. Do segundo modo decorre o silêncio impalpável, inominável, intraduzível, cujo semblante inaugural ruma em direção ao absoluto, onde desaguará no silêncio primordial.

O primeiro modo de estar no silêncio configura-se como ausência de som, mudez, omissão, ocultação e interdição. Em suma, é o que se pode chamar de modo tacitífero da linguagem. Os dizeres, nesse ângulo, são interditos e os sentidos, por sua vez, tornam-se opacos. Há, desse modo, um recorte no fio da linguagem, uma interdição de sentidos e de palavras, por isso, remete-se à mudez, à omissão e à ocultação. É daí que decorrem inúmeras outras manifestações de silenciamento. Subtrair sentidos, para Santiago Kovadloff (2003), corresponde a um efeito de mascaramento ou a uma simples ocultação e, assim, tudo aquilo que pertence à palavra ficaria silenciado. Esse silêncio seria o que ele denomina de

“semblante explicável do silêncio” (KOVADLOFF, 2003, p. 9). Explicável porque é passível de encontrar equivalência na palavra. Dessa maneira, pode-se afirmar que o silenciamento, independentemente da conjuntura, inscreve-se na linguagem como parte essencial desta.

Mas há também outro modo de estar no silêncio que não pode ser traduzido pelas palavras, pois esse modo se refere ao silêncio que não encontra equivalente nelas. É o inefável. O segundo modo diferencia-se do primeiro no sentido de que não se trata de mudez ou de apagamento. Trata-se de um silêncio maior que não pode ser alcançado. É um silêncio que nada tem de negativo, porque é condição necessária em qualquer elocução. Essa substância sem forma, irreduzível ao verbo, equivale ao absoluto. “O silêncio extremo, então, não cresce no lugar onde a ausência de som se expande; cresce, em compensação, onde irrompe a presença do inqualificável, graças ao som.” (KOVADLOFF, 2003, p. 77). Por isso, não pode ser representado.

Na concepção de Martin Heidegger (2003), a linguagem significa pelo silêncio. O silêncio maior é inalcançável, inapreensível em sua plenitude. Equivale a dizer que o silêncio é parte essencial da linguagem, pois dele proveem todos os sentidos. Para o filósofo alemão, não é necessário dizer palavra para expressar sentidos, pois os sentidos, de qualquer maneira, estão no silêncio e não nas palavras. Pronunciar palavras significa interromper o silêncio e, portanto, refrear o fluxo contínuo de sentidos. Ao contê-lo estabelece-se um significado que está fixado ao signo. Sem o silêncio a linguagem não seria possível. A linguagem precisa dele para existir, pois, conforme Michele Sciacca (1968), o silêncio opera como se fosse um fôlego necessário para significação. O encadeamento de palavras no discurso não é um contínuo de sons, ou seja, um vozerio incessante. É, pelo contrário, a alternância de som e silêncio.

Os silêncios instauram os sentidos e os sentidos instauram-se na linguagem. Por conseguinte, o segundo modo de estar no silêncio também se inscreve no interior da linguagem. Os silêncios antes, entre e depois, na proposta de Eni Orlandi, são essenciais na produção de sentido. Para essa autora, “o silêncio não está apenas ‘entre’ as palavras. Ele as atravessa.” (ORLANDI, 2007, p. 69). Portanto, não se pode conceber a linguagem como forma de expressão sem considerar o silêncio nela como instância primordial, pois o espaço entre o significante e o significado e os seus sentidos possíveis fazem da linguagem um campo movediço.

Assim, é possível dizer que ambos os silêncios – o silenciamento e o silêncio maior – operam na linguagem e, conseqüentemente, na literatura, já que ambos são plenos de sentido.

O primeiro porque repousa na segurança da palavra, na estabilidade do signo linguístico como meio expressivo. E o segundo porque se funda na dialética entre silêncio e palavra. Embora o silêncio seja pleno de sentido, ou seja, independa da palavra para expressar sentidos, a linguagem literária não se faz apenas de silêncios. “Com efeito, a linguagem é a passagem incessante de palavras ao silêncio e do silêncio às palavras.” (ORLANDI, 2007, p. 70). Portanto, os sentidos decorrentes da literatura são a síntese da dialética entre silêncio e palavra e, por isso, são múltiplos e inesgotáveis.

Em se tratando da intrínseca relação entre o silêncio e a linguagem, não se pode negar que existe na linguagem literária uma estreita relação entre palavra e silêncio, como ficou demonstrado anteriormente. E o silêncio, muitas vezes, revela-se muito mais loquaz do que a própria palavra, isso porque o silêncio possui sentidos próprios, independentes da palavra dita. Com efeito, a literatura, de modo geral, é constituída por uma dialética entre silêncio e palavra e a linguagem busca arranjar-se nesta dialética.

Desse modo, partindo da concepção do silêncio absoluto e significativo essencial à constituição da linguagem, entende-se, com o apoio das considerações feitas por Santiago Kovadloff (2003), o fato literário como um caminho possível para poder vislumbrar o silêncio primordial. No pensamento de Santiago Kovadloff (2003), o poema (entende-se poema aqui como linguagem poética em geral) constitui-se no silêncio e encerra-se no silêncio. Parte de um silêncio para outro, como um movimento contínuo. Nesse sentido, se o texto literário ocorre justamente no movimento entre silêncios, “o silêncio do qual o poema parte – o silêncio do qual se arranca ao constituir-se como poema – é fruto de uma trama verbal, de uma linguagem [...]” (KOVADLOFF, 2003, p. 23). Assim, o próprio ato poético realiza-se na expressão de um silêncio que vai do apagamento do real cotidiano e de um silêncio que se realiza na expressão mimética. Dito isso, pode-se inferir que há dois modos de o silêncio se insinuar na linguagem poética. Quanto aos silêncios que se fundam como matéria da obra de arte literária, Santiago Kovadloff (2003) destaca dois: o silêncio da oclusão e o silêncio da epifania.

Antes de iniciar a análise dos silêncios que habitam o romance contemporâneo *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2008), de Gonçalo M. Tavares, torna-se necessário fazer um breve percurso para discutir os silêncios que, segundo Santiago Kovadloff (2003), fazem parte da trama literária.

2 Os silêncios e a linguagem literária

Explorar os silêncios que constituem matéria para a obra de arte literária, observando como o fenômeno do silêncio se manifesta, especialmente, em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2008), de Gonçalo M. Tavares, implica entender o procedimento poético adotado pelo romancista ao reconfigurar as técnicas de composição do romance, buscando, através de novos experimentos formais, abarcar o novo mundo, bem como expressar o novo paradigma social. *Aprender a Rezar na Era da Técnica* está entre esses novos romances do século XXI que exploram caminhos ainda inexplorados, no intuito de representar o mundo de maneira bastante original, tentando recompor a fragmentação dos elementos e da sociedade.

O leitor desse romance não deixará de notar o experimentalismo, o intenso trabalho com a linguagem, o rigor e a precisão técnica dispensada a cada linha do texto. A preocupação do autor com o plano formal se dá em todas as instâncias dessa narrativa. Forma e conteúdo são atravessados por uma série de silêncios com funções múltiplas e significados distintos. Ambos, no entanto, sintetizam o alto grau de desumanização e de maldade no mundo. Tem-se, assim, o retrato da maldade, da crueldade, em que prevalece a tradição bélica, a precisão militar e o tecnicismo. Grosso modo, a narrativa possui caráter hostil e provocante, no sentido de que ela é capaz de despertar no leitor uma inquietação a respeito de seu próprio mundo, ao se valer de uma linguagem poética extremamente entrecortada com laivos de filosofia. E é, precisamente, nesse clima de hostilidades, representado na forma do romance, que os silêncios múltiplos, brotando da sua forma, precisam ser lidos e compreendidos.

O silêncio da oclusão – que de maneira ou outra está atrelado ao silenciamento – consiste na “[...] palavra encoberta, palavra rejeitada, enunciação possível, mas evitada [...] pelo medo, pelo hábito ou pelo preconceito. E desse silêncio, invariavelmente, afasta-se a poesia.” (KOVADLOFF, 2003, p. 26). Já o silêncio da epifania consiste no silêncio do qual a linguagem poética nasce: “O silêncio da epifania situa o homem diante da totalidade indizível que, como tal, o silêncio encarna.” (KOVADLOFF, 2003, p. 26). Esse silêncio, no dizer de Santiago Kovadloff (2003), é maior porque nada tem a ocultar, mas sim a exceder. Trata-se de um silêncio que é imprescindível à constituição da linguagem poética, cujas margens instáveis transcendem quaisquer limites, pois nada quer dizer em particular a não ser tangenciar o

incógnito e o inapreensível. O silêncio da epifania permite vislumbrar o inominável e, por meio de si, vislumbrar o silêncio primordial.

Reconhecendo, portanto, que tanto o silenciamento (que não deixa de ser silêncio) como o silêncio maior se inscrevem no campo da linguagem e que no próprio discurso poético há o trânsito de um silêncio ao outro, pode-se perceber que o fazer literário consiste em uma dinâmica de alternância que “caracteriza a significação e que produz o sentido em sua pluralidade.” (ORLANDI, 1992, p. 70). A palavra da prescindência, a palavra do hábito, do cotidiano – para retomar os termos usados por Santiago Kovadloff (2003) – reprime a potência do silêncio primordial. Nela não há beleza alguma, porque nela não há esforço em exceder a significação. A poesia, porém, bem como a linguagem poética em geral, apropria-se do silêncio para poder expressar-se, porque, ao valer-se da linguagem metafórica, simbólica e, às vezes alegórica, transcende àquilo que é habitual e instaura o poético. Assim, o silêncio impera. E é desse modo que o silêncio, insinuado na linguagem poética, deixa entrever resquícios do silêncio primordial.

Portanto, se é verdade que o silêncio expressa, também é verdade que aquilo que expressa nem sempre é igual, nem vale a mesma coisa. O silêncio pode ser, então, tanto o corolário excelso da lucidez, como a bruma irremediável na qual se dilui a aptidão – e às vezes a necessidade – de articular uma ideia ou uma emoção com a qual deixar para trás para o mundo do previsível e do codificado (KOVADLOFF, 2003, p. 23).

Nessa conjuntura, é possível propor a inesgotabilidade de sentidos que podem ser apreendidos do silêncio, uma vez que este repousa no fato de que é ele a origem de toda significação e, conforme afirma Martin Heidegger, “a origem é o inesgotável”. (HEIDEGGER *apud* FERREIRA, 1999, p. 106). Vale ressaltar, ainda, que o discurso assume significados distintos de acordo com os contextos em que o silêncio está inscrito e com os contextos nos quais é apreendido.

Assim, o discurso apenas adquire sentido por meio de sua relação intrínseca com o silêncio. “Ficou demonstrado que o discurso sem o silêncio seria meramente uma linguagem atemporal e que o silêncio sem o discurso colapsaria em qualquer mudez vazia ou visão não significativa” (DAUENHAUER, 1980, p. 96-97)³. Se o silêncio é elemento integrante da linguagem e fonte de sentidos outros que se atrevem a transcender aqueles das palavras – até

³ “There it was shown that discourse without silence would be merely atemporal language and silence without discourse would collapse into either empty muteness or nonsignitive vision”.

porque as palavras estão inundadas de silêncios – pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que o texto artístico-literário de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2008) se constitui de múltiplos silêncios. Os sentidos dos silêncios que preenchem a narrativa não são estanques, pelo contrário, exploram outros sentidos que estão muito além da fatura verbal ou do signo linguístico. Conforme defende Luzia A. B. Tofalini,

Na literatura, o silêncio é tão importante quanto a palavra. Assim como a palavra, ele é pleno de significação e se configura como uma forma de expressão, não raro mais eloquente que o discurso verbal. Há situações em que a própria palavra se apresenta sob os véus do silêncio, sob a sombra da mudez. O escritor, as personagens e o próprio leitor sabem que se existem coisas que se podem dizer apenas através das palavras, há outras que só podem ser sugeridas, ditas ou intuídas, por meio do silêncio. (TOFALINI, 2012, p. 1-2).

O silêncio, independentemente da modalidade sob a qual se apresenta, possui um poder fundador e edificante. Ele será sempre potente e ubíquo, no sentido de que seu *status* é primordial. Ao tomar-se o texto literário como objeto de estudo, percebe-se que a leitura, a compreensão e a interpretação do fenômeno do silêncio exigem a investigação de todo o seu processo, seus efeitos e o modo como ele se insinua na linguagem, para então vislumbrar a sua forma mais plena e mais pura: o silêncio primordial.

3 Aprender a Rezar na Era da Técnica: rumo ao Silêncio Primordial?

Para compreender apropriadamente o fenômeno do silêncio no fato literário e perceber as suas implicações teórico-metodológicas, este artigo se debruça sobre o romance de Gonçalo M. Tavares – *Aprender a Rezar na Era da Técnica* – como objeto possível para tangenciar o silêncio absoluto que se encontra intrínseco à linguagem. A leitura dos silêncios presentes em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* envolve a observação do entrelaçamento entre silêncio e palavra.

O silêncio preenche várias instâncias dessa narrativa, sendo primordial à sua estrutura, de modo que há silêncios entre palavras e palavras entre silêncios. Sua presença torna-se notável pela fragmentação do processo narrativo e pela presença de lacunas, de interstícios, de vazios e de capítulos organizados em fragmentos que realçam o semblante do silêncio como integrante fundamental à estrutura do romance. Os silêncios presentes nesse texto se

entretecem à forma do romance e traduzem o seu conteúdo, não raro, remetendo ao medo, à complexidade do ser frente ao mundo burguês, completamente caótico, hostil, estilhaçado e marcado pela guerra. Além disso, podem reportar à violência, à indiferença, à desumanização, sobretudo, pelos silêncios inerentes à figura do protagonista, Lenz Buchmann. Em outras palavras, o silêncio é o único recurso capaz de expressar aquilo que não é mais tangível pelas palavras, capaz de sondar a dimensão mais substancial da existência humana no intuito de levar o homem ao conhecimento cada vez mais aprofundado de si mesmo.

Aprender a Rezar na Era da Técnica é o último romance do conjunto denominado “Livros Pretos”, da série “O Reino”, do escritor português Gonçalo M. Tavares. Nesse romance, o narrador em terceira pessoa⁴ apresenta a história – da infância à morte – de Lenz Buchmann. A personagem, na idade adulta, torna-se médico renomado, obcecado pela disciplina, pela precisão e técnica da medicina. *Aprender a Rezar na Era da Técnica* é um desses romances que inquieta o leitor pelo modo como trabalha meticulosamente com a linguagem, entendendo-a como resultado da dialética entre palavra e silêncio. Entretanto, não só o trabalho com a linguagem – que, por sinal, é impecável e sofisticado – é levado em conta, mas também a correspondência de sua obra com outras obras do cenário filosófico e literário. Aí estão alguns dos elementos que concorrem para a grandeza desse romance.

Forma e o conteúdo confluem em uma impressionante unidade capaz de representar, em ambos os níveis, a maneira pela qual a personagem protagonista lida com a realidade e com as pessoas ao seu redor. O romance é dividido em três partes: Força, Doença e Morte. Cada parte é subdividida em grandes capítulos que são organizados, por sua vez, em tópicos menores. A organização interna do romance reflete tanto a obsessão de Lenz pela precisão e técnica, quanto o desdobramento da personagem na ordem natural da vida. Perscrutar as propriedades dos silêncios e os seus significados contidos na forma do romance permite afirmar que, gradativamente, os silêncios vão se instalando na narrativa.

O narrador desse romance tauriano que, por meio de diferentes perspectivas, ora externa ora interna, delinea a trajetória de Lenz Buchmann por meio de fragmentos de sua vida, fazendo cortes, frequente saltos e recuos no tempo, além de interrupções da narrativa para mergulhar na subjetividade da personagem, oferece um painel da vida do protagonista,

⁴ De acordo com Mieke Bal, no livro *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985), não há narrativa em terceira pessoa, uma vez que tanto a primeira como a terceira pessoas são ambas narradas por um “eu”. Para diferenciar, Bal opta pelas expressões: “narrador externo” (fora da história) e “narrador personagem” (dentro da história).

buscando firmar sua posição no mundo e, conseqüentemente, a sua relação com o silêncio. Percebe-se em cada parte do romance a relação das personagens com o silêncio. A linguagem – de forma geral e especialmente a de Lenz Buchmann – altera-se no desenrolar da narrativa. A linguagem filosófica, depurada e armada, recusa a palavra como meio primordial de expressão. O poder encantatório desse romance repousa na sua recusa da palavra como instrumento fundamental de comunicação, pois o narrador lança seu leitor perante o irredutível e destrói, portanto, a tranquilidade contemplativa própria do leitor comum.

Partindo da premissa de que há silêncios que se incorporam à forma do romance, percebe-se que há silêncios em cada categoria narrativa e em cada uma a sua maneira, há silêncio do narrador, das personagens, do tempo e também do espaço. A narrativa, por exemplo, que tem início em um tempo indeterminado e em um espaço igualmente indeterminado é, na verdade, um indício claro de um silêncio que instaura as instâncias narrativas do tempo e do espaço. Ao invés de restringir e limitar o silêncio – que é em si absoluto – o narrador amplia o contingente e coloca o leitor ante o irredutível. E ele faz isso por meio de uma imposição que secciona a experiência da maldade e da violência em um tempo e local específicos.

Não se trata de narrar a maldade e a violência localizáveis no tempo e no espaço e, portanto, limitáveis e redutíveis a um grupo social específico, por estas ou aquelas condições. Antes, trata-se da maldade e da violência como parte da experiência humana. Em entrevista Gonçalo M. Tavares explica:

Todos estes quatro livros, de certa maneira nunca estão situados no tempo e no espaço. Mas são livros, ou no período da guerra; Um Homem: Klaus Klump é, claramente no período da guerra, ou num período pós-guerra; qualquer que ela seja nunca é definido. [...] Não me interessa muito situar no holocausto ou não holocausto, ou seja, uma experiência que eu tive, tenho tido, felizmente, com os leitores de diferentes países é a identificação. Por exemplo, pessoas da Europa, do meio da Europa identificam-se, pessoas da ex-Iugoslávia identificam esse livro com o seu mundo, pessoas da Argentina ou pessoas da América do Sul identificam alguma ideia da violência imanente dos livros com a sua experiência. Portanto, vários leitores remetem com o seu mundo esses acontecimentos. E, infelizmente, lamenta, digamos, o que está nestes livros é uma reflexão sobre o medo, sobre a violência, sobre a agressividade, como é que isso gera, não é específico de nenhum período histórico nem de nenhum espaço concreto geográfico (TAVARES, 2013).

O silêncio espacial e temporal é, nesse caso, uma das técnicas das quais se vale o narrador para quebrar a tranquilidade contemplativa por parte do leitor. Ao construir e manter tais silêncios, o narrador permite que os seus sentidos preencham a realidade do público leitor e o romance adquire a possibilidade de significar de muitas outras maneiras. Além disso, possibilita a percepção, por meio de indícios, embora fugazes, do silêncio primordial que se encontra na imprecisão espaço-temporal. Esse silêncio poderia suprir uma carência de imagem e haver possibilidade de reconhecimento: “O silêncio extremo, ao ser vivenciado em sua nudez, aniquila a palavra encobridora como o silêncio encobridor” (KOVADLOFF, 2003, p. 49). Em outras palavras, o silêncio extremo permite abordar o inabordável e lançar o sujeito de volta à significação após um longo período de vazio de si mesmo.

Na primeira parte do romance – “Força” – o narrador oferece breves fragmentos da juventude de Lenz Buchmann que permitem observar a sua relação inicial com o silêncio. No primeiro capítulo, por exemplo, intitulado “Aprendizagem”, Lenz Buchmann ainda adolescente é obrigado pelo pai a fornicar com a criada da casa, como um gesto de afirmação da sua masculinidade e demonstração de poder e força. As ordens foram: “Vais fazê-la à minha frente – repetia. Estas palavras do pai marcaram Lenz durante anos.” (TAVARES, 2008, p. 17). O silêncio de Lenz nessa passagem, assim como em outras passagens da primeira parte, reflete um modo de estar no silêncio que é muito próprio do que Eni Orlandi (2007) denomina como política do silêncio. Lenz está sob o controle da voz do pai que lhe obriga silenciar. A voz autoritária que se impõe sobre o indivíduo e o silêncio deste como indício de convivência e subserviência representam uma das formas pelas quais o silêncio se entretece à linguagem.

Esse modo de estar no silêncio corresponde à dominação e à interdição de sentidos que não podem ser expressos em determinada conjuntura, seja porque a censura foi instituída por alguém seja porque o sujeito autocensura sua própria formação discursiva. No excerto em questão, há, sem dúvida, a manifestação da censura representada pela figura do pai. Fredrich Buchmann, o pai de Lenz, é aquele que detém o poder da linguagem e que impõe, naquela circunstância, palavra e silêncio. Vale ressaltar que, conforme Le Breton (1999, p. 79), “A linguagem é poder”, podendo obrigar o outro, impor-lhe ideias, dar-lhe “ordem de se calar ou de falar”. A personagem Fredrich Buchmann assume uma posição de autoridade e impõe a forma como o filho deve se firmar no mundo, proibindo-o de expressar determinados sentidos. O silêncio de Lenz, por sua vez, está ligado à submissão à autoridade paterna, ao

medo. Assim, ele se sujeita à palavra do outro. O narrador cogita outra possibilidade para Lenz que: “poderia dizer ao pai: não quero” (TAVARES, 2008, p. 18), causando uma ruptura à autoridade exercida pelo pai; entretanto, Lenz não é capaz de instituir o seu próprio silêncio e essa impotência o impede de assumir o controle da situação.

Há, indiscutivelmente, uma força dominadora em um ambiente opressor que, conforme David Le Breton (1999), consiste em dominar a linguagem, estabelecer os rumos da comunicação. O elemento-chave na primeira parte do romance é o medo. Aliás, o medo é um dos elementos que perpassam toda a narrativa. Lenz Buchmann é vítima do medo incutido pelo pai durante a infância e adolescência e, ao mesmo tempo, é promotor do medo na idade adulta. No texto, o medo é opressor e, por isso, silencia. Lenz determina e estabelece sua posição no mundo usando o medo como estratégia. O medo que ele provoca nas pessoas é um recurso para a afirmação de seu poder, como também um regulador de sentidos. Dessa maneira, percebe-se que o “O silêncio da opressão é um estado desejável por todos os grupos de poder que temem que a mera expressão, que a troca de opiniões ou o livre fluxo da informação ameaçará o *status quo* estabelecido” (JAWORSKY, 1993, p. 116)⁵. Influenciado pelo modo de pensar do pai, Lenz Buchmann sempre traz à memória algum conselho ou ensinamento que seu pai lhe dera. Muitas vezes, o próprio Lenz encara esses conselhos paternos como ordens a serem cumpridas cegamente, sempre remetendo, de certa forma, à ordem que seu pai lhe dera quando ainda era adolescente.

Acrescente-se que Lenz sempre interpretara as simples ideias do pai sobre o mundo como declarações inequívocas ou mesmo ordens. [...] Sabia bem o sentido de uma ordem. Pode ter boas ou más consequências, mas esse é um assunto posterior e que ultrapassa a energia central. Uma ordem é, simplesmente, uma frase que deve ser obedecida, um pedaço de linguagem; e quem o recebe deve, à custa da sua vida se necessário, fazê-lo existir na realidade. Uma ordem expressa a vontade de quem sabe mais, e assim, a uma voz de comando deve corresponder um conjunto de movimentos que procuram que o mundo conforme a visão clarividente daquele que mandou. A cada vez que se cumpre uma ordem por completo confirma-se a hierarquia já existente e, nesse sentido, o coração tranquiliza-se (TAVARES, 2008, p. 114).

A maneira pela qual Lenz encara os ensinamentos de seu pai extrapola a simples reverência e admiração filial. Para o narrador existe na relação entre ambos uma “ligação inumana” (TAVARES, 2008, p. 336). Nas palavras do pai escondem-se os silêncios da figura

⁵ “The silence of oppression is a desirable state for all power groups that are afraid that the mere expression and exchange of opinions or the free flow of information will threaten the existing status quo”.

autoritária e o filho acaba por admitir o poder de tais palavras. As reminiscências de Lenz sobre a sua juventude e os conselhos paternos indicam, embora silenciosamente e de modo fragmentado, o expediente do medo. Uma ordem é um “pedaço de linguagem” que contém a palavra e o silêncio. Deflagrada a palavra de comando, esta é acompanhada também pelo silêncio que atua com dois objetivos muito claros: o primeiro, que estabelece sentidos, e o outro, que interdita sentidos.

Nota-se que “Fredrich Buchmann passara ao filho a ideia de que a grande vida estava apenas nos sítios e nos tempos em que nada mais havia além da necessidade de matar para não ser morto” (TAVARES, 2008, p. 208). Essa lição fizera Lenz assumir a postura de um soldado. Enquanto era médico, Lenz não escondia o seu desprezo pelo ser humano e não escondia o seu desprezo pela natureza. Lenz Buchmann é prático e implacável. “Lenz não tinha ilusões acerca da terra que pisava: havia entre a natureza e o homem um ponto de ruptura que há muito fora ultrapassado [...] Lenz não confiava na natureza.” (TAVARES, 2008, p. 46). Lenz confiava na ciência e na técnica. O seu modo de pensar o leva a ver o corpo humano como uma máquina e a doença como um defeito dessa máquina, porém, um defeito com estratégia e lógica particular. Para ele, “a doença não era consequência de uma natureza distraída. Pelo contrário, a natureza [...] exercia, pela doença uma vontade de combate, uma vontade má, se considerarmos o ponto de vista humano [...]” (TAVARES, 2008, p. 66). Por isso, Lenz considera-se muito mais “um soldado” (TAVARES, 2008, p. 46), que se empenha em atacar a doença e, por consequência, a natureza: “Sendo médico, é claro que tinha a obrigação, profissional e a nível prático e instrumental, de actuar e tomar posição por um lado, pelo lado humano.” (TAVARES, 2008, p. 67). Ao ser confrontado com tal escolha, o doutor Lenz Buchmann assume uma postura rígida e implacável, o que interessa é o lado vencedor. É assim que Lenz Buchmann age como uma máquina.

Há nessas passagens um silêncio oclusivo que irá predominar na primeira parte do romance. Sua recusa da natureza em detrimento da técnica evidencia o efeito devastador da cultura tecnocrática. Todavia, o “[...] efeito devastador da cultura tecnocrática acabará abatendo seus promotores. Pode ser que, então, o homem recupere uma sensibilidade mais profunda e consequente com sua própria complexidade” (KOVADLOFF, 2003, p. 36). Com efeito, o leitor percebe que o processo de ascensão de Lenz Buchmann – da medicina para a política e a sua gradativa exposição às massas – está intrinsecamente relacionado ao poder de sair de seu próprio silêncio e alcançar as massas e, assim, lançar sobre elas outro silêncio,

mais implacável. Walter Benjamin (1987) afirma que na era da técnica da reprodutibilidade tal fenômeno possibilitou o surgimento de figuras autoritárias e opressoras, como é o caso de Lenz Buchmann e Hamm Kestner. Entretanto, à medida que Lenz Buchmann perde suas forças para o cancro que lhe consome, a sua relação com o mundo e com os outros possibilita à personagem recobrar uma sensibilidade que fora interdita pelo pai.

O processo de ascensão de Lenz Buchmann permite-lhe sair da sua zona de silêncio e interdição – imposta pelo pai –, ser ouvido por toda a cidade e estender o seu poder, inclusive o poder de silenciar, como nunca poderia fazer enquanto era médico. O narrador fala por ele: “Estava cansado de tratar com homens individuais e de ele mesmo ser um homem individual; aquela não era sua escala; queria operar a doença da cidade inteira e não de um único e insignificante ser vivo” (TAVARES, 2008, p. 93). Quando Lenz decide entrar no partido, ele rompe com um longo período de silêncio: “Algum pão e algum medo, disse Lenz, em voz alta, por impulso, cortando um longo período de silêncio” (TAVARES, 2008, p. 93). Trata-se do silêncio opressor do qual se manteve prisioneiro por muito tempo. Esse silêncio encobridor do qual Lenz conseguiu sair denota a dinâmica interna do próprio romance. A passagem contínua de um silêncio para o outro parece ser o motor dessa produção artística. Quando a esposa de Buchmann pergunta: “Que disseste, Lenz? [...] Nada – respondeu Lenz – estava a pensar no meu irmão” (TAVARES, 2008, p. 93), percebe-se que Lenz Buchmann retorna ao silêncio. Não a um silêncio opressor, mas a um silêncio maior, mais fugaz. Poder-se-ia afirmar que, nesse instante, Lenz Buchmann teve um rápido vislumbre do silêncio da epifania.

Não é demais ressaltar novamente que a protagonista é coparticipante do mesmo movimento que opera no romance – movimento que parte de um silêncio ou outro: de um silêncio oclusivo que limita o seu potencial de alcance para um silêncio maior e mais abrangente, como propõe Santiago Kovadloff (2003), e que, finalmente, volta ao silêncio – no caso de Lenz, o silêncio da morte.

Na segunda parte – Doença –, Lenz já não é mais capaz de enfrentar a natureza. Ele é acometido por uma doença fatal, um cancro no cérebro. A nova condição da protagonista imprime uma nova relação com o silêncio. A vulnerabilidade, a fragilidade a que a personagem fica reduzida conduz para uma percepção mais clara de sua existência efêmera, bem como de sua incapacidade de ação na realidade. Entretanto, as poucas forças que conserva nessa parte permitem a Lenz Buchmann reagir contra o silêncio e, conseqüentemente, protelar o encontro com o silêncio primordial. A decadência física e a

deterioração de seu poder deslocam Lenz do centro de sua posição no mundo. O narrador observa que essa posição já não é mais a mesma. Logo, o deslocamento da personagem também promove um deslocamento de sentidos, permitindo, ao narrador, tanger sentidos que antes não estavam acessíveis pelo controle exercido pelo silêncio oclusivo e opressor de Lenz.

O progresso de sua doença obriga Lenz Buchmann a se fechar em si mesmo. A decadência física e mental de Buchmann progredia e, igualmente, o espaço da família Liegnitz avançava. No entanto, com certa frequência, gostava de demonstrar que ainda possuía força distribuindo ordens a Júlia Liegnitz, sua assistente, e a Gustav Liegnitz, irmão surdo-mudo de Júlia. O fato de essa personagem ser surda e muda é extremamente significativo. Trata-se de um silêncio duplo porque, por um lado, Gustav Liegnitz não consegue ouvir o que as pessoas dizem e, por outro, não consegue se expressar por meio do discurso verbal. São silêncios impostos pela sua constituição física, impossibilitando-o de ouvir e de falar. Todavia, Lenz Buchmann, em uma tentativa de silenciar sua própria doença e demonstrar certo poder, encontra um meio de se comunicar com Gustav Liegnitz para exigir o cumprimento de tarefas. Destaca-se entre essas ordens, especialmente pelo seu valor simbólico, a tarefa que Lenz delegara ao surdo-mudo: apagar o nome de Albert Buchmann do brasão da família e, ao mesmo tempo, polir a placa de bronze para destacar o nome de seus pais e o seu próprio.

No capítulo intitulado “A importância dos nomes”, Lenz, que já estava muito debilitado pelo cancro que tinha no cérebro, pedira para Gustav eliminar o nome do seu irmão mais velho da placa de bronze que continha o brasão da Família Buchmann, como uma forma de silenciar o irmão e apagá-lo da memória: “Que ficasse apenas o brasão, o nome completo do pai – Fredrich Buchmann, o da mãe e o seu: Lenz Buchmann. Como se ele tivesse sido filho único” (TAVARES, 2008, p. 269). Nessa passagem, nota-se a importância que Lenz Buchmann atribuía ao nome da família, mas, especialmente, ao nome do pai e ao seu. O nome da mãe nem é mencionado: “O nome da mãe era um nome fraco” (TAVARES, 2008, p. 269).

Vê-se, também, o gradual empoderamento de Gustav Liegnitz, à medida que o patrão perde a força e a autonomia. Esse é um dos últimos gestos de força da personagem protagonista. A atitude de Lenz ao observar o surdo-mudo, Gustav, polindo o brasão e, finalmente, apagando o nome do irmão mais velho de Lenz, traz grande satisfação. É interessante observar que os nomes, que para ele eram de suma importância, foram se

tornando meras palavras irreconhecíveis. O próprio nome da família cai no silêncio do esquecimento. Naquela mesma noite já havia esquecido tudo, inclusive a placa.

Na última parte do romance, Lenz Buchmann passa a ser movido pela ideia do suicídio: “O pai, Fredrich, suicidara-se com um tiro na cabeça e para ele, um Buchmann, a ideia de que tinha o dever de só morrer sob a força do metal era uma ideia fixa e inegociável” (TAVARES, 2008, p. 333). O desejo da morte o controlara. Mas ele, com a inscrição “Morte a Lenz Buchmann” espalhada pelos muros da cidade, com a intenção de atrair para si todas as atenções novamente, queria causar grande comoção. Pretendia que as pessoas da cidade ainda pronunciassem o seu nome. Todavia, “aos poucos haviam desaparecido por completo ou, pelo menos, haviam sido diluídas pela própria acção dos elementos, em particular o sol” (TAVARES, 2008, p. 337). A intenção de entusiasmar as pessoas com a sua morte havia se esvanecido. Especialmente nos locais mais importantes, a inscrição – que Lenz ordenara ao surdo-mudo que pintasse nos muros da cidade – havia desaparecido parcialmente ou por completo. As pessoas, muitas vezes, haviam até se esquecido da inscrição. Apenas nos lugares menos importantes a frase ainda vibrava com mais nitidez. Pode-se a essa altura inferir que o silêncio da morte, nesse momento, dissipa o frágil véu das palavras.

Lenz tenta cometer suicídio. Segura a arma, mas é incapaz de puxar o gatilho da pistola. A doença o havia dominado por completo. Paulatinamente, na última parte do romance, a figura do herói, que sempre demonstrara força e controle sobre as pessoas e coisas, estava se tornando fraca e debilitada. O político que instituía silêncio e suscitava medo entre as pessoas que o cercavam agora estava cada vez mais imerso em um silêncio que impossibilitava o seu poder de controle, que impossibilitava, inclusive, sua capacidade de se expressar. Essa incapacidade torna-se tão evidente que há momentos em que o narrador se supõe incapaz de narrar, de reconhecer uma das personagens. “De onde era? Quem era?” (TAVARES, 2008, p. 348), questiona o narrador. Nesse instante, parece que o silêncio oclusivo contagia a figura do narrador.

Aos poucos, narrador e protagonista identificam a personagem misteriosa que invade o quarto de Lenz Buchmann, que estava completamente absorto em silêncio, e inunda aquele ambiente de palavras: “A seguir, avançaram as palavras tranquilas, mas que só tranquilizavam o próprio, pois Lenz pensava noutra coisa. Aquelas palavras, entretanto, foram avançando e avançando umas após as outras” (TAVARES, 2008, p. 348). Essas palavras vieram com tal força que permitiram ao protagonista sair de um estado letárgico e retornar ao real. Um padre

ali presente começa a cerimônia da extrema-unção: “E eis que o padre estava já em pleno processo, mergulhado em um discurso ininterrupto, discurso de tal forma sólido que parecia constituído por uma única palavra” (TAVARES, 2008, p. 349). As palavras pronunciadas pelo padre naquele quarto despertaram o medo novamente em Lenz. O discurso é resumido pelo narrador: “As palavras céu, inferno e, algumas vezes, várias vezes, a palavras diabo.” (TAVARES, 2008, p. 349). As palavras do sacerdote, porém, não alcançam Lenz. Concentrado em apenas exercer o seu poder, Lenz tenta cuspir no rosto do padre, mas a saliva lhe escorre pelo rosto. Sem palavras e sufocado em seu próprio silêncio, Lenz experimenta um silêncio incomparavelmente maior.

O que estava a acontecer agradava-lhe: da televisão (que era como ele via) vinha uma tranquilidade nada habitual. Não havia qualquer som e, de qualquer maneira, estava tão concentrado naquela luz que mesmo que alguém, do interior da casa, gritasse, ele não ouviria. [...] Terá sentido nesse instante vontade de chamar por alguém, mas não se lembrou de nenhum nome. [...] Lenz percebeu, então, que os feixes de luz, que a mesmo tempo o tranquilizavam, o estavam a chamar pelo nome (TAVARES, 2008, p. 355-356).

O silêncio final preme-lhe as palavras, rouba-lhe os nomes. Segundo David Le Breton (1999), o silêncio da morte evidencia, para aquele que faz a passagem, a impotência da linguagem. O herói desse romance se vê confrontado no momento final com a sua própria condição. A morte da personagem é resumida na expressão “deixou-se ir” (TAVARES, 2008, p.356) e põe o homem ante o silêncio irremissível.

Na modernidade e na contemporaneidade a palavra é vista como algo de extrema necessidade, imprescindível. O silêncio é praticamente um interdito. A arte, porém, não vive sem o silêncio. Na literatura, o silêncio nunca deixou a forma romanesca. A morte do protagonista de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* permite compreender que o silêncio, embora se ocultando atrás de uma cortina de palavras, tem o poder de desintegrar as frágeis palavras e colocá-las frente ao inefável, ao inexprimível, ao indizível.

Considerações finais

É evidente que *Aprender a Rezar na Era da Técnica* traz à boca de cena uma sociedade degradada, marcada pela guerra e pela experiência da maldade que se sobrepõe à

bondade. A narrativa – ao abordar aspectos que levam a personagem protagonista a um gradual processo de desumanização, promovendo na narrativa um caráter mais hostil e provocante, no sentido em que desperta no leitor uma série de questionamentos a respeito da sobreposição da técnica à natureza e à humanidade – rompe com a passividade do sujeito leitor e o obriga a sair de um silêncio encobridor e caminhar em direção a um silêncio mais significativo. É, portanto, pela proximidade inquietante com o silêncio, que se confere a *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, de Gonçalo M. Tavares, um caráter mais abrangente e pleno, no sentido de que a narrativa pode sim rumar para o silêncio primordial. O silêncio, no caso dessa narrativa, inaugura uma estrutura que para o silêncio primordial é irrevogável, inevitável. O silêncio é elemento essencial à constituição da própria narrativa e ele opera no interior da própria linguagem do romance. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* existe uma relação de interdependência da palavra e do silêncio. Nessa relação, o silêncio evidentemente se sobrepõe, não por mera coincidência, mas porque o romance modaliza a questão contemporânea do grande entusiasmo em torno da ciência, da técnica, da guerra. Além disso, a sociedade celebra um parlapatório no qual a verbosidade carece de sentido. O romance sugere, de certa maneira, que há de ter que aprender a rezar e recobrar o silêncio na era em que a técnica alija o silêncio.

REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- DAUENHAUER, B. *Silence: the phenomenon and its ontological significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- FERREIRA, A. M. C. A linguagem originária e o silêncio. *Discurso*, São Paulo, v. 1, n. 30, p. 101-130, 1999.
- HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HOMEM, M. L. *No limiar do silêncio e da letra*. Traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo/Edusp/Fapesp, 2012.

JAWORSKY, A. *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. Londres: Sages, 1993.

KOVADLOFF, S. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio: 2003.

LE BRETON, D. *Do silêncio*. Tradução de Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

NASIO, J. D. (Org.). *O silêncio em psicanálise*. Tradução de Martha Prada e Silva. Campinas: Papirus, 1989.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves e Maria Teresa Pasquini. Porto Alegre: UFRGS, 1968.

STEINER, G. *Silêncio e linguagem*. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

TAVARES, G. M. *Aprender a rezar na era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TAVARES, G. M. Entrevista. *Imagem da Palavra*. 12 de julho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UA13VVdk2K4>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

TELLES, G. M. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TOFALINI, L. A. B. E fez-se luz na cegueira. *Revista Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, p. 56-69, 2011. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/search/advancedResults>> Acesso em: 10 maio 2012.

TOFALINI, L. A. B. Eles eram muitos cavalos: quando o silêncio grita. CIELLI - CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 2, 2009, Maringá. *Anais...* Maringá: UEM, 2012, v. 1. p. 1-9. Disponível em: <http://anais2012.cielli.com.br/pdf_trabalhos/753_arq_1.pdf> Acesso em: 10 maio 2012.

Artigo recebido em setembro de 2015.
Artigo aceito em novembro de 2015.