



SILÊNCIOS E POESIA EM PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS, DE ALINE BEI

*SILENCES AND POETRY IN PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS, BY
ALINE BEI*

Brenda Letícia Guimarães Marinossi 1


Resumo: O presente trabalho tem como corpus de análise o romance *Pequena coreografia do adeus* (2021), de Aline Bei. Nele, pretendemos analisar a trajetória da protagonista Júlia, que é permeada por conflitos como relações humanas fragilizadas e desgastadas, laços familiares rompidos, ambiente cercado pela agressividade materna, infância solitária, maus tratos, violência física e psicológica. A dor é, nesse sentido, materializada pelo silêncio, mesclando a arte e profundidade da poesia. Para tanto, este artigo terá como base teórica os estudos sobre silêncio e poesia, com pesquisadores/as como Orlandi (1997), Goulart (1990) e Shelley (2008), entre outros.

Palavras-chave: Dor. Silêncio. Poesia.

Abstract: The present work has as corpus of analysis the novel *Pequena choreografia do adeus* (2021), by Aline Bei. In it, we intend to analyze the trajectory of the protagonist Júlia, which is permeated by conflicts such as fragile and worn out human relationships, broken family ties, an environment surrounded by maternal aggression, lonely childhood, abuse, physical and psychological violence. Pain is, in this sense, materialized by silence, mixing the art and depth of poetry. Therefore, this article will have as its theoretical basis studies on silence and poetry, with researchers such as Orlandi (1997), Goulart (1990) and Shelley (2008), among others.

Keywords: Pain. Silence. Poetry.

1 Graduada em Letras (pela UNESPAR). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura e Educação Especial e Inclusiva (pela FCE). Atualmente é professora na rede básica de ensino. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9380522063589217>. E-mail: brendamarinossi2015@gmail.com



Considerações iniciais

Aline Bei é uma escritora brasileira que nasceu em São Paulo, em 1987. É graduada em Letras pela Pontifícia Universidade de São Paulo e em artes cênicas pelo Teatro-escola Célia Helena. Depois de ganhar o *Prêmio Toca*, criado pelo escritor Marcelino Freire, escreveu *O Peso do Pássaro Morto*, seu primeiro romance, publicado em 2017. Com este trabalho, foi a vencedora do *Prêmio São Paulo de Literatura* de 2018 na categoria Melhor Romance de Autor com Menos de 40 anos. Em 2021, lançou seu segundo livro intitulado *Pequena coreografia do adeus*, que aqui nos ocupamos.

Essa obra tem como protagonista uma jovem chamada Júlia e é dividida em duas partes, as quais contam sua trajetória da infância até a vida adulta, com os percalços familiares. A primeira parte é, especificamente, um retrato da infância difícil da protagonista em um lar esfacelado e hostil caracterizado pela agressividade materna, ausência paterna e marcada pelo abandono e solidão. Na segunda parte do romance a protagonista, em meio às dificuldades, consegue um trabalho e decide sair de casa, encontra pessoas que lhe ajudam a amenizar a dor de sua caminhada, dar sentido a sua vida, mas ainda assim continua retornando e fazendo visitas a casa dos pais. É possível perceber que a protagonista, desde a infância, deseja ter uma família unida, se sentir especial e acolhida pelos pais, porém ela cresce em um ambiente de brigas, discussões, violência, falta de afeto e chega à vida adulta tentando se desvencilhar de toda carga emocional negativa vivida.

Dessa forma, as questões abordadas no romance apontam para as relações humanas fragilizadas, o convívio familiar esfacelado, a falta de afetividade no cenário atual, apresentadas na trajetória da personagem Júlia. Nosso objetivo com este trabalho é observar os traços líricos do romance, a emoção da narradora-personagem, o conteúdo lírico-narrativo que vem de seu interior, o trauma e sofrimento, aliados ao (auto)silenciamento da protagonista, o sofrimento que emana de sua alma e que se expressa pelo silêncio.

Nessa perspectiva, são relevantes as temáticas e o estudo de uma autora com projeção nacional, cujas obras possuem poucos trabalhos científicos publicados. Portanto, estas reflexões contribuirão para a fortuna crítica da autora. Isso igualmente favorece nosso trabalho, uma vez que poderemos observar as questões sobre o silêncio, silenciamento, estilo poético e traços líricos presentes no romance. De forma que esta análise propicia uma reflexão acerca da produção literária de autoria feminina da contemporaneidade, já que o cânone literário ao longo da história foi assentado nos pilares eurocêntrico e heteronormativo.

Diante dos temas apresentados acima, os dois pilares deste trabalho são a poesia e o silêncio, sendo válido ressaltar que, segundo Massaud Moisés em seu livro *Criação Poética* (1977), o primeiro a definir o que se configura como poesia foi Aristóteles. Consagrando, assim, o tratado poético, já que sua obra *Poética* é a fonte de todas as propostas teóricas acerca da poesia no século XVIII. No pensamento aristotélico, esta é mimese ou imitação, pois a arte representa e recria a realidade humana. Uma vez que a poesia é imitação de uma ação, temos quatro espécies: epopeia, tragédia, comédia e ditrambo, visto que a poesia lírica não está inclusa nessa classificação aristotélica.

Nesse sentido, de acordo com o pensamento aristotélico, não cabe ao poeta narrar o que acontece na realidade, e sim representar o que é possível, verossímil. Uma vez que o poeta se distingue do historiador pelo fato de que o primeiro imita algo possível, uma ação capaz de acontecer, já o historiador se prende aos acontecimentos.

Podemos fazer um paralelo entre o pensamento Aristotélico e o romance *Pequena coreografia do adeus*, uma vez que a literatura não precisa necessariamente narrar a história da forma como realmente ocorreu, pois cada indivíduo tem a sua visão dos fatos. No caso, a narradora da obra é uma garota que desde muito cedo enfrenta problemas familiares e comportamentais, justificando indiretamente e associando às relações desgastadas que mantém com os pais. Porém, essa é uma das vertentes possíveis de ser analisada, pois a narradora sendo autodiegética, tudo que sabemos faz parte de como ela enxerga o mundo, de sua visão de como aconteceram os fatos, de forma que não podemos assegurar que ela seja uma narradora confiável, já que abrange a subjetividade, ou seja, ela projeta no texto o seu ponto de vista repleto de emoções.

Sob a perspectiva do silêncio, Orlandi (1997), em sua obra *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*, afirma que a relação deste com o homem se estabeleceu desde a colonização do Brasil. O contato entre indígenas e brancos, ou o que poderíamos chamar de, (des)encontro de culturas,

é também materialização do apagamento da fala do indígena, configurando o silêncio. Não é ele quem narra a história, são outras pessoas que falam por ele, como missionários, cientistas, políticos e, conforme a autora, este silêncio pode ser compreendido como resistência a toda tentativa de integração, pois o indígena não fala do lugar que se espera (do oprimido). Seja resistência ou dominação, a produção de sentidos que apaga o indígena se encontra na historicidade, sendo o processo que os colocou no silêncio, porém este último não deixou de significar.

Segundo Orlandi (1997), o silêncio possui diferentes abordagens, diversas concepções e discursos, como religioso, jurídico, científico e amoroso, de modo que ele possui um aspecto cultural, sendo inscrito por determinações políticas e históricas. Conforme a teórica, o silêncio está em todo lugar e é alvo de vários estudos, tanto filosóficos, psicanalíticos ou, entre outros, linguísticos; além disso, encontra-se nas emoções, no místico, na introspecção, revolta e resistência. Sendo assim, ele é fundamental tanto na poesia quanto na literatura e está presente até mesmo na música, nas suas diferentes expressões.

Portanto, neste artigo abordaremos as concepções acerca de poesia, a diferenciando da poesia lírica, as formas do silêncio na ótica de Eni Orlandi e o *continuum* no texto artístico de *Pequena Coreografia do Adeus*, em seguida a política do silêncio, o silenciamento, além dos silêncios escondidos nos segmentos poéticos.

Poesia: arte de ver o mundo

Massaud Moisés (1977) cita, além de Aristóteles, vários outros filósofos e teóricos que dialogam sobre prosa e poesia, como, entre outros, Croce. O pensamento deste está de acordo com a poesia como linguagem do sentimento e a não existência de prosa sem poesia, havendo, no entanto, poesia com ou sem prosa, de forma que ambas não se distinguem em relação à expressão e sim ao conteúdo.

Para tanto, o romance *A Pequena coreografia do adeus* arrola ambos em sua trama, sendo que a poética se evidencia também no estilo de linguagem. A exemplo das letras menores quando a protagonista se refere ao *eu* interior, uma vez que sua voz e seus pensamentos escritos dessa forma demonstram que os seus sentimentos não são importantes para aqueles que convivem com ela. As linhas que indicam o fim do capítulo é um espaço de silêncio, sendo o romance constituído pelo silêncio que emana da alma da narradora-personagem.

A teoria de Croce aborda poesia como transfiguração do sentimento e expressão poética deste, visto que, segundo o filósofo, a poesia traz em seu cerne uma marca de universalidade e totalidade. Quando ausente, há uma falta da genuína poesia, que mescla a “plenitude da imagem, a imaginação suprema, a fantasia criadora” (MOISÉS, 1977, p. 26). Croce afirma que a poesia não é apenas emoção e sim percepção das emoções, evocação de sensações, visto que ela comunica a contemplação do sentimento. No romance em estudo, é pela poesia que a personagem Júlia consegue comunicar sua profunda dor, o silenciamento, o desejo de mudança, a solidão e desafeto de sua família.

Segundo Percy Shelley (2008) em sua obra *Uma defesa da poesia e outros ensaios*, a poesia é expressão da imaginação, inata ao homem e à sua origem. Configura-se como encanto e exalta a beleza do belo, oferecendo-a aquilo que se encontra deformado, pois “a poesia ergue o véu da beleza oculta do mundo” (SHELLEY, 2008, p. 89). Nesse sentido, a poesia é o divino, é conhecimento, aquela que abarca a imensidão da ciência, é o centro do pensamento, dela tudo nasce, sendo responsável por colorir e adornar, é o alimento para a vida, é, também, uma mescla de alegria e horror, prazer e tristeza. É o que acontece com o romance de Bei, a poesia comunica o belo, cada verso sintoniza o leitor à emoção do *eu lírico*, de forma que o texto se confunde com poesia.

Conforme Shelley, a poesia é infinita e não subserviente, contém todas as outras coisas, pode tentar ser traduzida, mas nunca terá um significado único, é raiz e flor e é dela que tudo nasce, não sendo possível contê-la. O autor afirma que no princípio da sociedade, os autores eram poetas e a própria linguagem se configurava como poesia, acrescentando que ser poeta está relacionado a reunir o real e o belo em uma palavra, pois o “poema é a própria imagem da vida, expressa em sua verdade eterna” (SHELLEY, 2008, p. 86). Dessa forma, o grande poeta é fonte que emana sabedoria e prazer.

Rosa Maria Goulart em seu trabalho *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira* aborda, entre outras, as características do romance lírico e as vozes líricas presentes no texto, tomando como ponto de partida a obra do escritor Vergílio Ferreira. Primeiramente, Goulart cita Freedman para afirmar que o romance lírico não se caracteriza apenas pelo estilo poético/linguagem, visto que isso não é suficiente para determiná-lo, mesmo que seja importante quando o assunto é romance lírico. A autora resgata, também, o que postula Aguiar e Silva e confirma que apenas um traço não é suficiente para caracterizar se um gênero é lírico ou não, são vários fatores que determinam, entre eles a situação comunicativa, conteúdo e forma de expressão.

Goulart (1990) evidencia que para se configurar romance poético a narrativa não precisa ser estritamente autodiegética, visto que um romance narrado em primeira pessoa pode não ser lírico, da mesma forma que uma narrativa heterodiegética pode ser, pois em ambos os casos pode haver um mundo significando por si mesmo. Nesse sentido, não há regras que definem como será narrado o romance lírico, porém é mais comum que presenciemos romances autodiegéticos, já que os traços líricos estão repletos de subjetividade e percepção/concepção de mundo do narrador. Portanto, é menos frequente que um personagem narre o interior do outro, até porque no romance lírico há uma valorização do sujeito sob o objeto, de forma que o mundo narrado está permeado pela subjetividade, pelo eu.

Na obra em estudo, a narradora e protagonista é Júlia, que exterioriza seus sentimentos e emoções por meio de um diário e também pela violência com os colegas, reproduzindo as atitudes da mãe. Júlia narra o seu interior, seja por palavras ou até mesmo por silêncios, demonstrando a revolta com os pais e ao mesmo tempo carinho, desejo de manter os laços e expectativa de um dia tudo mudar e ela conquistar o coração dos pais.

A protagonista expressa a confusão de sentimentos dentro de si, não se sente segura ao lado da mãe e nem protegida ao lado da ausente figura paterna. O pai é aquele que diante de todas as agressões não intervém de maneira a livrá-la da hostilidade da genitora, assim a garota alimenta um profundo descontentamento com este, o que passa rapidamente, pois ela logo se recorda que a mãe consegue ser um tanto mais cruel.

Como exemplo, podemos evidenciar um trecho em que Júlia pede para morar com o pai e recebe uma resposta negativa, a garota, então, registra em seu diário o quanto odeia a presença paterna. Porém no mesmo dia, ao retornar para a casa de Dona Vera e sendo novamente agredida, ela tira a página que dizia não gostar do pai, e muda novamente seus conceitos em relação a ele: “arranquei/ do diário/ a folha que eu tinha escrito mais cedo, piquei e dei descarga. eu não odeio o meu pai, eu o amo, eu o amo!” (BEI, 2021, p. 95). É possível perceber que tudo que Júlia faz é duramente repreendido, é uma garota que vive escondida em si, mergulhada em seus próprios pensamentos e isso a impede de reconhecer pessoas e ambientes bons e ruins.

Goulart (1990) acrescenta que o romance é um gênero aberto, sendo lírico ou não continua sendo romance, tendo, claro, características diferentes um do outro. O que os diferenciam é que a forma lírica prioriza a relação do eu com o mundo, mescla de prosa e poesia. Sendo que o fato de ser lírico orienta nossa leitura e interpretação, pois esta tonaliza o romance com uma nova atmosfera. A poetização varia de obra para obra e o que distingue uma narrativa lírica são, segundo Goulart (1990) apud Freedman, técnicas diversas que resultam em um efeito poético, como, por exemplo, o tempo, personagens/a ação, a voz lírica, espaço.

A exemplo, o romance de Aline Bei possui traços líricos, sendo evidenciada pela emoção do eu, o estilo linguístico, os silêncios que significam e permitem que a protagonista se expresse. Seu diário é a comunicação com o mundo, é ele que colore de esperança a vida da pequena garota e que faz com que ela se torne uma adulta esperançosa.

O estatismo temporal, segundo Goulart (1990) é uma das características que definem o modo lírico, é um “tempo fora do tempo”, o “tempo de nunca”, como na obra de Vergílio Ferreira. Há duas modalidades distintas quando abordamos a temporalidade da poesia: a modalidade poética narrativizada e uma modalidade mais próxima da poesia lírica, mais estática.

A primeira se relaciona com o ato de narrar o eu que narra e é narrado, expondo sua emoção, em contato com o mundo narrado e comentando-o de forma poética, descreve ações dos personagens em meio a progressão da temporalidade. A segunda está ligada à reflexão e à contemplação em um espaço em que não há tempo. A voz é elemento importante no texto lírico.

Podemos perceber, a exemplo do romance de Vergílio Ferreira, vozes distantes no tempo/espaço, a voz da humanidade, voz das raízes vinda de longe, não pronunciada, ouvida dentro do homem em seu interior.

A voz do romance tem duas acepções: uma imprecisa significando o eu, outra voltada para a “musicalidade e harmonia vocal, trazendo, pois, ressonância da tradicional ligação da poesia à música” (GOULARD, 1990, p. 40). Há, pois, uma voz da enunciação narrativa e outra lírica. Esta, conforme Margarida Barahona apud Goulart (1990), é tida como enunciação egocentrista, pois é narração autodiegética e assume características poéticas, demonstrando a solidão do sujeito.

Segundo Goulart (1990), um momento em que o texto assume características líricas é quando a música é abordada na relação do enunciado com o mundo e de outro com o mesmo, tornando-se autorreferencial. E tendo tal característica, externaliza a vontade do autor, o desejo de que o texto seja entendido como música. Portanto, a música é elemento que desencadeia a emoção lírica, equivale à poesia ou à emoção estética, visto que a poesia lírica emprega na música a metáfora de si própria, no qual há uma comunicação bem mais indireta. Em relação às personagens/ação, eles perdem papel principal e determinante da história e a ação é deixada para segundo plano, sendo assim, mesmo que sejam indispensáveis, são revertidas para o mundo interior de quem narra.

Pequena Coreografia do Adeus aborda também a música, que é uma forma da protagonista encontrar-se e conhecer a si mesmo por meio do balé ou apreciação dos vários ritmos: “outra coisa divertida aos meus olhos era a Música e quando não estava tocando nenhuma/ eu imaginava/uma melodia deslizante/pelos móveis./sem canto, só nota”. Júlia se encanta pela melodia, sem canto, sem vozes, visto que a voz que ela ouve com frequência é aquela que reprime, que inibe, uma vez que a própria música se configura como silêncio, pois é constituída por sons e pausas.

A relação de Júlia com a música é muito estreita, e alia aos momentos difíceis de sua vida: “eu gostava tanto de música./ comecei a criar/ trilhas imaginárias, se a minha mãe estivesse Brava, por exemplo, eu montava algo com orquestra. Agora, se a fogueira materna estivesse mansa, então eu adormecia/nas cordas de um violão” (BEI, 2021, p. 25). Podemos observar que o movimento e ritmo é ditado pela mãe: acelerados ou lentos, o que vai ao encontro com as oscilações de sua vida, os altos e baixos da companhia materna.

A música também cativa a personagem por desaparecer ao simples toque de desligar o rádio, o que não é possível de acontecer com os problemas que possui. Não é possível se desligar, anular a agressividade de Dona Vera ou a ausência paterna, sua realidade não pode ser como um rádio em que é possível ter autonomia e decidir até o momento qual momento ele estará ligado.

Desse modo, o romance *Pequena coreografia do adeus* nos encanta com sua maneira envolvente e impactante de contar a história de Júlia, tudo isso com a sutileza da poesia. A relação da menina com a música também chama a atenção e é significativa, pois já se caracteriza por ser uma das formas da poesia.

As formas do silêncio na ótica de Eni Orlandi

Orlandi (1997) afirma que o silêncio não se identifica com uma concepção negativa, equivalente a vazio ou ausência, como algo casual ou ocasional, ele é necessário à significação e dotado de sentido. Não se caracteriza por ser inativo, uma elipse ou algo implícito, este último é, na verdade, um subproduto do silêncio, um efeito particular, é o resto visível.

Segundo Orlandi (1997), que retoma Ducrot, o silêncio se diferencia do implícito, pois este último permite deixar entender sem ter a responsabilidade de ter dito, dizer coisas e fazer como não tivesse dito, dizer de modo que possa recusar a sua responsabilidade. No implícito o não-dito remete ao dito, o que o diferencia do silêncio que, pelo contrário, não remete o dito, permanece silêncio e significa: “distinguimos silêncio e implícito, sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras” (ORLANDI, 1997, p. 68). Sendo assim, conforme a teórica, o silêncio não é a ausência de palavras, até porque as palavras são carregadas dele, não é possível simplesmente excluí-lo ou mesmo recuperar seu sentido pela verbalização.

É um erro reduzi-lo à linguagem verbal, isto é, preencher o silêncio com a linguagem,

pois não há possibilidade de traduzir a profundidade deste. É preciso deixar lugar para o silêncio significar. Segundo Orlandi (1997) não se pode preencher o vazio teórico, pois o silêncio tem caráter não legível, obscuro, não calculável. Ele não é diretamente observável e nem por isso é vazio, pois nós o sentimos, ele é presença. Visto que ele se revela nas fissuras, nas pistas e traços, não nas marcas formais. Sendo assim, Orlandi (1997) constata que o silêncio não é representável e interpretável, mas é compreensível. Não há como traduzir e dizer com palavras o que o silêncio é naquele contexto, como se ele pudesse ser lido.

Na obra analisada, o silêncio é muito significativo e está presente inclusive na disposição das palavras no texto, assemelhando-se a um poema por seu estilo em versos, a linha horizontal indicando o final de cada capítulo também é uma marca que caracteriza o silêncio, deixando o restante da página em branco. A ausência de palavras fala por si mesma, é presença e materializa a dor da protagonista ainda na infância na casa dos pais e também na vida adulta de descobertas.

Os traços líricos mesclam-se com o silêncio, e isso pode ser evidenciado nas palavras pequenas que estão dispostas ao longo de todo o romance, demonstrando o quanto sua autoestima é afetada, como evidente nas passagens: “eu invisível”¹, “eu quis correr”, “eu nasci” (BEI, 2021, p. 14-18). Logo, ela se sente inferior, desprezada e em um mundo nulo, esquecida, no qual, suas atitudes e individualidade não são reconhecidas.

Por meio das letras minúsculas também mostra seus pensamentos, já que eles não possuem importância e nem podem ser representados de maneira verbal, é consigo mesma que ela conversa, isso fica evidente quando a mãe tenta controlar cada passo, a garota, então, oculta que escrevia em seu diário e prefere dizer que fazia a lição. Finge que não se importa em mentir, mas o verso a seguir revela que o respeito e submissão em relação à mãe faz com que ela se sinta culpada pela atitude: “menti/e isso nunca me queimou por dentro, já naquela época eu sabia que mentir era um direito/básico/à fabulação/que eu usufruía/quase sem/culpa” (BEI, 2021, p. 30). Há nesse momento um conflito interior, já que a personagem diz que isso nunca a fez mal, ocultando que sente um pouco de culpa por essa relação esfacelada com a mãe.

Expressar suas vontades e desejos nunca é possível, por isso tudo o que pensa é também diminuído, amedrontado, tem medo, inclusive, de dizer que não gosta da mãe e que prefere um mundo onde ela e toda essa repressão não existam, como fica evidente quando a mãe se ausenta um longo período de tempo: juro que não seria má ideia se ela morasse mesmo por lá (BEI, 2021, p. 65). Sendo assim, o silêncio está entranhado na obra, seja evidente pelos espaços de reflexão da protagonista, que abre parênteses para dizer o que minimamente ela pretende, seja para representar o quanto se sente sozinha, não respeitada e inferior às outras pessoas.

De acordo com Orlandi (1997), há duas categorias: o *silêncio fundante* e a *política do silêncio* (silenciamento). A autora define a primeira como uma relação entre silêncio e linguagem, no qual silêncio e significação andam juntas, pois o próprio processo de significação traz uma relação com o silêncio. O silêncio fundador significa por si mesmo, isto é, não se configura como ausência de som ou palavra, é o que está entre as palavras, entre as notas de música, enfim, é o princípio da significação. Sendo assim, o silêncio fundador, segundo a autora, não se caracteriza como vazio ou ausência de sentido, é condição para este, é a partir do sentido que a linguagem significa.

O silêncio fundante evidencia-se por todo romance *Pequena coreografia do adeus*, visto que a relação com os pais, abandono e solidão se configuram como tal. O relacionamento com a mãe é ainda mais conturbado, pois na infância existe agressão física, já na fase adulta se assemelha a agressão psicológica. A garota sente até mesmo nos objetos, na comida e nas roupas o espírito materno, a mãe se materializa como figura monstruosa: “eu nunca gostei da nossa hora de comer/tudo o que a minha mãe preparava/de alguma forma carregava o seu espírito” (BEI, 2021, p. 31). Porém ela precisa manter por perto, pois sente a carência de não ter ninguém com quem contar.

A narradora também demonstra o lar hostil em que vive quando, por exemplo, se arrepende de dizer o que pensa: “– será que a senhora poderia não puxar a minha orelha da próxima vez que a gente brigar? (já arrependida de ter começado essa conversa) é que minha cabeça tá crescendo” (BEI, 2021, p. 33). O pedido de Júlia é respondido com silêncio, de modo que Dona Vera mantém uma expressão que a menina não consegue decifrar, demonstrando desinteresse para ouvir a filha.

¹ As expressões destacadas com letra menor que o restante do trabalho está disposto de forma semelhante no romance abordado, assim como outras particularidades gráficas.

Apesar da indiferença constatada, observamos a tentativa e persistência da garota em manter um diálogo com sua genitora, porém fica evidente o medo de dizer algo e ser interpretada de outra forma, por isso ela necessita amenizar sua fala, para torná-la menos incisiva: “mas se não der não tem problema. de verdade, mã, pode fazer como a senhora preferir” (BEI, 2021, p. 33), e assim, reforça que a figura materna é aquela que possui a maior autoridade. Neste caso, inclusive, Júlia não completa a palavra mãe, a ausência da vogal e poderia significar a incompletude da relação entre ambas, a falta de harmonia e, no entanto, se o sinal diacrítico usado para indicar a nasalização da vogal fosse trocado pelo acento agudo, teríamos o adjetivo *má*, o que vai ao encontro com a personalidade narrada por Júlia.

Outro ponto que chama atenção é o fato da garota, após as recomendações da mãe, dizer as palavras “cumprir” ou “obedecer”, evidenciando que, na verdade, Dona Vera dá ordens que devem necessariamente ser cumpridas, demonstrando seu poder sob a filha. Ela, inclusive determina a roupa que a garota usará para dormir: “quando terminei ela mandou eu escovar os dentes [...] colocar o pijama de listras (eu odiava o de listras)” (BEI, 2021, p. 33). Constatamos, assim, o quanto ela exerce sua força não havendo resistência por parte da outra.

A roupa listrada é, em si, muito simbólica na medida em que, geralmente, representa os presidiários em filmes ou desenhos infantis, isso porque nos Estados Unidos, no século XVIII, esse uniforme foi adotado como forma de identificação dos presos, por ser uma roupa incomum. Nesse sentido, quando Dona Vera, incisiva e autoritária, recomenda que a menina coloque um pijama de listras, comprova que Júlia é uma prisioneira nas mãos dela.

Há vários momentos em que a garota se sente aterrorizada com medo da agressividade de Vera, como na passagem: “ouvi/o barulho do fogão ligando/e pensei que ela esquentaria uma panela de água pra me queimar/ quando voltou somente com a cinta/ eu fiquei/ bem mais calma [...] a Violência dela não me alcançou” (BEI, 2021, p. 21). Isso demonstra que Júlia não se sente protegida em seu lar, ele não significa segurança, muito menos acolhimento.

A violência sofrida pela menina reflete em seu comportamento e seu convívio social na escola e com outros colegas, o que a torna também uma criança violenta e desestruturada, como demonstra uma briga entre a protagonista e sua amiga na presença da mãe desta: “– você não cala a boca (soco) não cala essa boca (soco) a dona Sandra correu pra nos separar [...] minha amiga de boca sangrando no banco da frente” (BEI, 2021, p. 16). Júlia, posteriormente, parece arrepende-se da atitude, mas não o suficiente para deixar de repeti-la.

Além de agredir a amiga Tetê, Julia, em outro momento, quebra o nariz de uma colega da escola e a mãe, novamente, reage com mais violência: “– você sabe o que é Quebrar? [...] começou a quebrar/ tudo o que eu tinha ali” (BEI, 2021, p. 104). Ao invés de manter o diálogo, Dona Vera decide reagir quebrando os objetos do quarto da filha. Estes, por sua vez, possuíam carga afetiva/simbólica para a protagonista, como o retrato do irmão que ela gostaria de ter, um vaso com flores colhidas por ela, um elefante de cerâmica do pai, uma máscara de Veneza que ganhou de uma amiga, enfim, tudo aquilo de mais sentimental da garota, levando consigo também a esperança da protagonista de viver em um lar melhor.

Considerando o relacionamento entre mãe e filha, como podemos observar, se trata de uma relação conturbada e permeada pelo silêncio. Outro aspecto a pontuar é que a garota não quer assemelhar-se a ela. Alimenta, pois, uma relação de amor e ódio com sua genitora, como fica evidente nas passagens: “minha mãe tinha cheiro de banana sem casca estragando, estava sempre ocupada com os afazeres domésticos” (BEI, 2021, p. 10) ou “eu não queria ser uma mãe como a minha, gostaria de ser mais parecida com a mãe de Tetê” (BEI, 2021, p. 11). A figura materna é encarada de forma negativa por Júlia, pois a única linguagem possível na família é a da violência física e psicológica, não restando espaço para o afeto e o carinho, o que faz com que a garota observe a vida das outras pessoas e deseje ter uma parecida.

A antagonista de Júlia faz de tudo para que a filha não seja aceita, se rebelde, nesse sentido, não gosta de ouvir elogios e tenta diminuir sua autoestima, como evidente na passagem do capítulo que narra a vida adulta de Júlia, em uma das visitas à mãe: “uma vez, ela conheceu uma moça na feira/que a ajudou com as sacolas/me contou isso enquanto tomávamos um café./então ela comentou, por cima da xícara: *a moça era mais bonita do que/você*” (BEI, 2021, p. 218). O silêncio de Júlia diante das situações de abuso da mãe reforça que talvez ela acredite que não seja capaz,

não tenha confiança e sinta-se desmotivada.

Apesar de todo mal causado a ela na infância, Júlia ainda sente necessidade de manter os laços de mãe e filha, buscando momentos em que a mãe esteja mais calma e consiga a noite se aproximar de sua mãe, ocasião em que ela está sonolenta ou quase dormindo: “minha mãe era uma flor [...] se abria apenas quando o Sono era quem comandava o seu espírito” (BEI, 2021, p. 73) ou “se eu quisesse criar algum laço/ com ela, delicadamente/ eu teria que investir na alta madrugada” (BEI, 2021, p. 76). Na juventude, embora já tenha saído de casa e tenha mais autonomia, ela faz visitas aos pais, principalmente em datas comemorativas. Sente a necessidade de ter um alicerce.

Outra modalidade de silêncio é o silenciamento. Diferentemente do silêncio fundante, o silenciamento possui razões políticas, sendo o sentido produzido a partir de uma posição do sujeito. Visto que, ao dizer uma coisa, não está dizendo outra, está ocultando outros sentidos, de forma que o silenciamento pode não ser uma forma de calar, mas de fazer dizer uma coisa, para não deixar dizer outra. Portanto, dizer e silenciar andam juntos e o silêncio faz parte de todo processo de significação, considerando que sem silêncio não há sentido, pois ele é matéria significativa.

Nesse sentido, a política do silêncio possui duas categorias: o *silêncio constitutivo* e o *silêncio local*. O primeiro diz respeito àquilo que não dizemos para poder dizer, falar uma coisa para não dizer outra, ocultar também é revelar uma face, isto é, “se diz X para deixar de dizer Y” (ORLANDI, 1997, p. 76), até porque toda denominação apaga outros sentidos possíveis, provando que o dizer e o silenciamento são inseparáveis.

O silêncio local é a interdição do dizer, é como uma censura, aquilo que é proibido. A censura, por sua vez, estabelece o que não deve e não pode ser dito quando o sujeito fala, modificando a relação com o dizer ou dizível, já que não se pode dizer o que foi proibido, “não se pode dizer o que se pode dizer” (ORLANDI, 1997, p. 79).

O silenciamento permeia toda a obra de Aline Bei, uma vez que, na infância, Júlia vive em um ambiente hostil, cercada pela agressividade materna. Os barulhos que a menina faz são veementemente repreendidos e já se caracterizam como motivo para as agressões físicas. Uma vez repreendido, faz com que a garota tome cuidado e evite fazer barulhos: “comecei a colocar a mesa/ sem barulho/ minha mãe odiava meus barulhos [...] por dentro eu era toda silêncio” (BEI, 2021, 30-31). A impossibilidade de expor, de não poder dizer, se configura como uma violência psicológica, sua voz é calada e o silêncio emana de sua alma.

A palavra “silêncio” é mencionada ao longo de todo romance. O silenciamento também está presente na medida em que a garota não conta a ninguém sobre a violência vivida dentro do lar, a garota apanha sem chorar, sem esboçar reação: “o meu coração/estava longe/naquele dia, estranhamente/a Violência dela não me alcançou” (BEI, 2021, p. 21). O silêncio é materializado, inclusive, na disposição das palavras e espaços entre elas, no qual a violência é tão grande que é representada pela letra maiúscula.

A política do silêncio também pode ser expressa pela tranquilidade com que a garota lidava com as situações, passividade de não esboçar palavras que façam cessar a agressão, comprovado no trecho: “ela parava de me bater e/eu simplesmente não sabia se ela estava descansando ou se já tinha terminado/[...] eu esperava com as calças arriadas” (BEI, 2021, p. 59). Júlia não tenta se proteger ou fugir, ela espera até que a violência termine para que ela possa levantar-se e se trancar no banheiro, cedendo com a naturalidade daquilo que lhe é cotidiano.

Para explicar o conceito de silenciamento a autora cita a ditadura militar como exemplo de censura, mas destaca que o silêncio local não está presente apenas no âmbito político, é também percebida em diversos espaços. Houve, segundo a autora, maior incidência dos escritos autobiográficos pós ditadura militar, sendo o sujeito colocado como centro para narrar suas vivências, e isso não deixa de ser uma forma de sair do silêncio estabelecido pela censura, como no trecho evidenciado a seguir:

Escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos

² O espaço entre as palavras é materializado de forma a evidenciar também as lacunas que existem na relação familiar.

acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio. Assim, há auto-referência sem que haja intervenções da situação ordinária (a censura) de vida: o autor escreve para significar ele mesmo. É um modo de reação ao automatismo do cotidiano, marcado pela censura. Com o distanciamento estabelecido pela escrita, os movimentos identitários podem fluir, podem ser trabalhados pelos sentidos” (ORLANDI, 1997, p. 85).

Dessa forma, a escrita autobiográfica é uma maneira específica de fazer silêncio, de ecoar o silêncio dos sentidos e, assim, a narrativa passa do silenciamento para a palavra pública. A censura impõe certo silêncio, mas se por um lado ele pode apagar a linguagem, por outro ele pode extrapolar os limites de significação. O sujeito que escreve autobiografias permite não deixar a censura falar por si e não dizer apenas o que é permitido/ou não proibido.

Os silêncios existentes na obra, por sua vez, podem destacar-se por meio de metáforas e também por silêncios escondidos nos segmentos poéticos, como aliterações, assonâncias, metáforas e os símbolos. Podemos citar como exemplo a passagem: “me sentia poderosa fazendo isso, dona/ de um segredo secular”. O fonema /s/ e /z/ traz um ritmo para o período, assim como em “os seus natais e aniversários davam certo, havia bolo, liberdade e tudo fluía, o trânsito, as flores, o tempo” (BEI, 2021, p. 24, grifo nosso). A última sílaba da palavra *bolo* se relaciona diretamente a primeira sílaba da palavra *liberdade*, obtendo um jogo de palavras, o mesmo acontece com o encontro consonantal *fl* em “fluía e flores”. A sinestesia também aparece com força no romance principalmente para demonstrar movimentos, com afastamento de palavras, trechos dispostos na parte direita da folha ou mesmo por símbolos, como: ! ^ | \ \ | !. Neste caso, os sinais de pontuação aparecem no romance para demonstrar os movimentos da dança.

Neste tópico, abordamos as formas de silêncio de acordo com Orlandi, o que nos possibilitou uma reflexão acerca do silêncio como algo significativo e não como simplesmente um espaço vazio que precisa ser preenchido, ou que precise que o leitor interprete e atribua um significado. Como pudemos perceber, o silêncio é compreendido e a partir dele há duas categorias, o silêncio fundante e a política do silêncio, visto que a última possui outras duas categorias chamadas de silêncio constitutivo e silêncio local.

Considerações Finais

O romance *Pequena coreografia do adeus*, assim como aponta a pesquisa realizada, mescla prosa e poesia, com traços líricos que tornam seu estilo sublime e irreverente. A poesia aliada ao silêncio permite dizer aquilo que apenas com palavras não seria possível dizer e, dessa forma, tal fusão exalta o espírito, comunicando sentimentos e emoções. Os traços líricos expressam a alma de quem narra e de quem mergulha na história, sendo possível evidenciar o conteúdo lírico-emotivo que vem do interior do indivíduo, externalizando-o, combinado com a utilização artística do poético e linguagem conotativa.

Dessa forma, a narradora-personagem expressa o subterrâneo do íntimo do ser, sentimento e a parte mais intocada do eu, que não pode ser expressa na linguagem comum. A prosa e poesia se encontram neste romance, não como um mosaico que ora altera em trechos prosaicos e ora poéticos, ao contrário, ambas reinam conjuntamente, caracterizando-se pela indivisibilidade.

Destacamos que o silêncio não é o vazio, não é subproduto da fala, pelo contrário, ele comunica de várias formas, é o devir, não havendo, pois, silêncio sem significado. O silêncio é, pois, a matéria prima da arte e é ele quem sustenta a palavra, de modo que é parte da linguagem, está em todos os lugares e significa pela ausência. Ele está por toda parte, no começo, meio e fim e em nossa vida cotidiana, pois não há linguagem sem silêncio. Como vimos no romance, até mesmo a música é perpassada pelo silêncio, ela é feita de sons e pausas. No romance, Julia constrói os silêncios e o leitor atribui sentido a eles, até porque o que falamos nem sempre é o que o interlocutor ouve e entende. Tudo depende de como constrói significados.

Referências

BEI, Aline. **Pequena coreografia do adeus**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOULART, Rosa Maria. Romance lírico: **O percurso de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Bertrand, 1990.

MOISES, Massaud. **A criação poética**. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1997.

SHELLEY, Percy. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Tradução de Fabio Cyrino e Marcella Furtado. Landmark, 2008.

Recebido em: 17 de julho de 2022.
Aceito em: 05 de dezembro de 2022.