



OS SENTIDOS DOS SILÊNCIOS REPRESENTADOS PELAS PERSONAGENS PROTAGONISTAS NA NOVELA *OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA* (1959), DE RICARDO RAMOS E NO ROMANCE *PERDIÇÃO*, DE LUIZ VILELA

Elcione Ferreira Silva (Doutoranda UFMS)
Rauer Ribeiro Rodrigues (Orientador, UFMS)

RESUMO: A proposta deste artigo é traçar um paralelo da personagem Luzia da novela *Os caminhantes de Santa Luzia* (1959), de Ricardo Ramos; com o protagonista Leonardo do Romance *Perdição* (2011), de Luiz Vilela. Os dois habitantes comungam de um mesmo padrão religioso, ambos lidam de forma distinta com a palavra. Pois, é através da habitação do silêncio e, conseqüentemente, do repúdio de Luzia à palavra, e da palavra esvaziada de sentido de Leonardo, que os dois personagens dialogam. O silêncio é a construção de um espaço de busca pelo ser, esse silêncio é paralelo a busca pelo sagrado. Como fundamentação teórica nos valem de *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, de Orlandi, (1997), de *Imagens e símbolo*, de Eliade (1991), de *O sagrado e o profano*, de Eliade (1992), e *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins (1976).

Ricardo Ramos nasceu em 4 de janeiro de 1929 em Palmeira dos Índios – Alagoas –, filho de Graciliano Ramos. Publicou 21 livros voltados para o público jovem e adulto. Ricardo Ramos estréia em 1954, com a coletânea de conto, *Tempo de Espera* e, publica em 1957, o seu segundo livro de contos, *Terno de Reis*, pela editora José Olympio, em 1959 publica *Os caminhantes de Santa Luzia* uma obra com maior extensão. Ricardo Ramos também publicou outras três novelas, mas todas voltadas para o público juvenil. São elas: *Desculpe a nossa falha* (1987), *O rapto de Sabino* (1992) e *Pelo amor de Adriana* (1989).

A novela *Os Caminhantes de Santa Luzia* é composta de quinze capítulos. O drama vivido por Luzia, Valério e Benvindo é ambientado no Nordeste brasileiro, mais precisamente na cidade de Santa Luzia, na Alagoas.

Os Caminhantes de Santa Luzia apresenta-se, enquanto foco narrativo, a *onisciência seletiva múltipla*, como Graciliano Ramos utilizou-se em *Vidas Secas*. A

história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Predomina discurso indireto livre. Visão compartilhada do narrador com a personagem o que resulta em *ambientação reflexa*, em se pensando na terminologia de Osman Lins.¹

Na narrativa a ambientação é essencial na movimentação das personagens, não é somente uma apresentação panorâmica do espaço, mas a interação desse com a trama, criando o ambiente propício ao desenvolvimento do silêncio.

As reflexões sobre o silêncio advêm desde as civilizações antigas. No livro “As formas do silêncio *no movimento dos sentidos*” Eni Orlandi destaca que “Os místicos, os cristãos, os persas, os hindus, os judeus, entre outros, na Idade Média, fizeram largo uso do silêncio como meio de encontrar Deus” (ORLANDI, 1997, p.64).

Dentre os silêncios presente na narrativa de Ricardo Ramos, e de Luiz Vilela está o místico que desponta no discurso religioso, manifestado nas ações dos personagens envolvidos nas questões religiosas. Na concepção de Orlandi (1997), a ordem do discurso religioso Deus é o lugar da onipotência do silêncio. O homem necessita desse lugar, desse silêncio, para inserir sua fala particular: a de sua espiritualidade.

Orlandi (1997, p. 31) ao discute a política do silêncio, isto é, o silenciamento. A política do silêncio se constitui pelo fato de, ao proferir algo, deixamos fundamentalmente outros sentidos possíveis.

Tristão de Athayde (*apud* Pinto, 1999, p.23): assinala que Ricardo Ramos é exímio na poética do silêncio:

“O silêncio talvez seja o segredo do seu estilo. Tanto o silêncio das pessoas e das palavras, como o silêncio das situações. Não há uma nota dissonante. Nem uma frase enfática. Nem um diálogo estridente. Pode-se dizer que Ricardo Ramos se firma como a demonstração literária autêntica de que a plenitude da palavra é o silêncio”.

A narrativa de Ricardo Ramos se inicia pela descrição da estrada que leva os caminhantes à cidade de Santa Luzia. Esta *estrada* é caracterizada de forma rude: “uma

¹ A ambientação é estabelecida na relação do narrador e personagem são três os princípios que (Lins, 1976, p. 79- 83) denomina: a ambientação *franca* se caracteriza pela introdução pura e simples do narrador, mas às vezes é levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens. A ambientação *reflexa* é característica das narrativas em terceira pessoa o foco é a personagem. Na ambientação *reflexa* a personagem tende a assumir uma atitude passiva. Já na ambientação *dissimulada* exige a personagem ativa: o que identifica um enlace entre o espaço e a ação.

sombra caiu”, “de terra escura”, “poeira vermelha”, “reta sem fim, dura e gretada”. A descrição desse espaço já anuncia como será a realidade dos caminhantes. Portanto segundo a classificação de Osman Lins (1976, p. 97) o espaço assume uma “função caracterizadora”:² o espaço já diz muito das personagens antes que possamos avaliá-las em ação. No primeiro capítulo, o narrador focaliza o ponto de vista do motorista que revela ao leitor um pouco de como são as personagens: Luzia Valério e Benvindo. Já se faz evidente a presença do silêncio, criando uma *atmosfera* como “[...] algo que envolve as personagens”. (LINS, 1976, p.76).

Paira entre os personagens o silêncio da incomunicabilidade: eles pouco se falam, como demonstra o narrador ao inferir comentários sobre os mesmos: “o homem magro alheio e calado; o outro e a mulher de branco largaram as frases sem se olharem, numa conversa feita de arrancos e de breves hiatos.” (RAMOS, 1984, p.06). O narrador expõe o desconforto do motorista em relação aos caminhantes:

João guiava meio estranhado, um começo de temor prendendo a vontade de fazer perguntas. Diabo de povo esquisito. O vermelhão fretara a camioneta na beira do sertão, pagará o sinal, aceitara o preço sem regatear. E só. Porque o resto era ladainha de romeiro, desconchavada, e o jeito aluado cheio de nove horas. Para onde se botavam, sabia. Mas ficava nisso, que depois de chegarem a Santa Luzia não encontraria outra resposta, além da cor do dinheiro. Até nisso já principiava a desconfiar – não fossem continuar variando, o pensamento no outro mundo, e esquecerem o devido. Também, arranjado está quem se mete com penitente. (RAMOS, 1984, p. 06).

Nesse caso, notamos que o silêncio paira pela incomunicabilidade determinada por questões religiosas: o motorista é alheio ao universo religioso que os caminhantes estão profundamente envolvidos, ele não acredita na realidade tomada pelas pessoas que acabara de conhecer, apenas está prestando um serviço e quer receber por isso. Os caminhantes conscientes da falta de afinidade religiosa o ignoram. Pode-se inferir que tal consciência se dá no âmbito da subjetividade, as pessoas silenciosamente se reconhecem:

² Além do espaço caracterizador, Lins (1976, p. 100) identifica o espaço *provocador*, em que a ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida parte dela fica a mercê de fatores que lhe são estranho, o espaço em tal caso surpreendem, inclusive a própria personagem. Outro espaço discutido por Lins e o *propiciador*, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera que certo fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia. Lins (1976, p. 101) também ressalta, que as funções do espaço não se limita a influenciar a personagem ou a contribuir para a sua caracterização: destina-se muitas vezes, exclusivamente a situá-la.

“Subiu para camioneta. Acionou o motor, fez a manobra, partiu dando um adeus risonho. Foi a viatura sumir-se na poeira da estrada e Valério dizer:

- O rapaz é falante, não é?

- Muito – confirmou Luzia. – Por isso eu não contei do mandado que o senhor me deu. Fiquei triste. Mas não tem serventia gastar a palavra divina com esse povo. (RAMOS, 1984, p. 08).

No fragmento acima, percebemos o distanciamento dos romeiros em relação ao motorista. A explicação do fenômeno é a comunicação implícita que se processou. Luzia absorveu a falta de fé de João, o motorista. Tal situação, no processo narrativo, apesar de insólita se faz verossímil, uma vez que a leitura acolhe bem a situação, o que demonstra a habilidade narrativa de Ricardo Ramos. Uma ideologia paira subjacente e traz no seu âmago a questão da fé. João não a tem. Luzia sabe. Eis o silêncio, marcado, no caso, pela incomunicabilidade resultante.

Seja pela falta de compatibilidade entre as ideologias das personagens, ou por qualquer outro motivo, o texto de Ricardo Ramos sempre aponta para um silêncio. No avançar da narração, a onisciência do narrador compartilhada com Valério, identificará o fenômeno pelo viés da classe social:

É sempre assim. Em qualquer lugar, em todo fim-de-mundo, o povo miúdo tem fé, o povo enricado só tem lordeza. Acostuma e dá pena. Caminhar tanto, falar tanto, e ainda encontrar gente mouca. Uma lástima. Se andar é tarefa de endurecer calejado, vê aquilo é de amofinar sem remédio. Já reparou que lhe dá um triste, assim mistura como se a sua arelia fosse pelos outros, por ele, por Luzia também. (RAMOS, 1984, p.40-41).

Como também podemos observar na atenção que o narrador dispõe a personagem central: ele de certa forma se silencia, à medida que, necessariamente a ela se faz neutro, cabendo a mesma se pronunciar em discurso direto, e assim o faz bastante sucintamente, quando lhe é destinada a palavra. Vejamos algumas falas: “- É de Deus”. (RAMOS, 1984, p. 6); “- Todas as paragens são de Deus.” (p. 6); “- Vai se acabar esse aperreio de viagem”. (p. 7) e “- Boa noite. E louvado seja. . .” (p. 8).

Como líder religiosa, a proposta de Luzia consiste em falar para convencer a multidão a acreditar em seu Deus, porém sua realidade está longe de ser contemplada pelo excesso de palavras, pois o que há de mais significativo está no seu modo de ser e

carregar a cruz . A intencional economia de palavras expõe um silêncio que significa além do que está posto e determina o perfil da personagem e sua evidência no meio social. Inclusive, a fé dispensa palavras.

O sétimo capítulo tem como pano de fundo, a trajetória dos caminhantes desde a casa onde estavam hospedados à praça da cidade. O narrador vai delineando geograficamente o espaço e contando o tempo: “Valério caminha à testa do grupo, que se move desordenado, ora em troços avulsos, ora na seguida procissão.” (RAMOS, 1984, p.39). A dura peregrinação dos caminhantes acontece em um cenário triste, como se de alguma forma expressassem o estado de espírito dos caminhantes: “correm as margens da lagoa, as meáguas encardidas, os coqueiros nanicos, uns currais podres que adentram a água turva”. (RAMOS, 1984, p.39). Espaço caracterizador, como já comentamos. Como em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a sequidão caracteriza o contato das personagens com o mundo, aqui o silêncio cuida de promover tal contato. “A tarde esmorece, descamba. Mais com pouco é boca da noite, hora de entrar na cidade”. (RAMOS, 1984, p.40).

Vão embicando na rua, o caminho se abre e chegam as casas baixas, logo depois da mangueira bojuda. Benvindo se aproxima, agora os dois estão perto de Luzia. Gente na janela, meninos em volta, pessoas que se desgarram, deixam o sombreado das palhoças, engrossa o cortejo. Ainda com o pensamento longe, Valério segue olhando os vultos que se alinham de banda, procura destacar seus rostos. É o igual de sempre. Traços duros, sérios, um jeito de **espantado silêncio**. As bocas se afinam, presas na atenção e no respeito, as cabeças se erguem para a cruz de Luzia, atentas ao passar ronzeiro, buscando as palavras que ela sabe dizer. (RAMOS, 1984, p.40). Grifo nosso.

O silêncio, por fim, unifica tudo e Luzia acaba absorvendo esta busca imprecisa. As palavras de Luzia instauram também a mesma imprecisão: “Os cestos bons a gente guarda, os ruins joga fora”. (RAMOS, 1984, p.42). Segundo Orlandi (1997, p.30)

[...] o que se pode dizer é que o que funciona na religião é a *onipotência do silêncio divino*. Mais particularmente, isto quer dizer que na ordem do discurso religioso Deus é o lugar da onipotência do silêncio. E o homem precisa desse lugar, desse silêncio, para colocar uma sua fala específica: a de sua *espiritualidade*.

O narrador compartilha a onisciência, neste capítulo, como Valério que contestará a unidade que a procissão comunga: “Quem tem ouvidos, ouça.” Mas “Valério não tem, não está ouvindo”. (RAMOS, 1984, p.39).

O que se efetivará será a fala de Luzia e as impressões de Valério, descrevendo o espaço, minuciosamente. Trata-se da ambientação reflexa de Lins (1976, p.82). Oportuno *ouvir* Luzia neste momento: “Quem anda no escuro não sabe para onde vai”. (RAMOS, 1984, p.40); “Cada um pegue a sua cruz e venha atrás de mim”. (p.41); “Feliz de quem tem fome, porque vai se fartar”. (p.41); “Árvore ruim a gente corta e bota no fogo”. (p.41).

A atmosfera de tensão, estabelecida na narrativa, por vezes está no choque natureza e urbanidade, como já tínhamos observando com Benvindo: “Quando chegará, bem não assantara no casario espalhado entre as ramagens verdosas, aquilo viera de sopetão: um receio, um medo, um pavor sem ter de quê.” (RAMOS, 1984, p. 36). Será no avançar da procissão para a cidade que colocará Valério apreensivo, inclusive pela demonstração da falta de fé: “É sempre assim. Em qualquer lugar, em todo fim-de-mundo, o povo miúdo tem fé, o povo enricado só tem lordeza”. (RAMOS, 1984, p.40). O medo se avoluma, conforme o embalo da voz de Luzia nas proximidades da urbanidade:

Caminha no seu bordão. E todavia ele vai tresmalhado, extraviando-se a olhar pessoas, coisas, os sombreados da praça. Rostos frios, rostos pensativos, e muxoxo e medo e sorriso. Por que temer, por que mangar? Um desbarate de faixas, dinheirama grossa, medonha, pendurada nas árvores, nos postes, se mexendo no ar. Reclame de eleição, reclame de homem. Feio era isso, feio era anúncio de gente. Pelos afastados, pelo escuro das ruas que desembocavam no quadro, a noite avançava suas nódoas de treva. (RAMOS, 1984, p.42)

A tensão, portanto, se processa no desencontro do discurso da fé, como as prerrogativas políticas. Valério absorve a pressão deste jogo tensivo, mas Luzia permanece impassível. Será a postura dela, na verdade, que aumentará o nível de tensão. Luzia discursará e tal postura, Valério identifica muito bem, comprometerá sua liderança:

Não sabe por que, Valério não gosta do falar de Luzia. Parece que ela vai lembrando as coisas atabalhoada, sem alinhar direito, apressada e confusa. Ou será impressão? Talvez sim. De qualquer forma não

poderá afirmar, pois nunca segue bem as suas palavras. É possível que o nervoso seja dele, venha do falatório ali ao lado, do novo que se mexe na praça. Sera? Ouve mais um instante, e certifica-se quase: a cadência, o jeito, a lição, tudo em Luzia mudou. (RAMOS, 1984, p. 43).

[...]

Cadê os exemplos? E aquelas comparações? Bastava falar como vinha fazendo pela estrada, a bem dos outros irem repetindo. Tudo coisa bonita e solfejada, de cantar na alma de um cristão. Se esquecerá? Não, não era possível, que todo santo dia manducava naquilo. Então porque o descosido? Valério se estranha, os olhos de uma lado para outro, atenção grudada na oração da mulher. (RAMOS, 1984, p. 44).

A tensão da fé se combina a tensão do discurso. A fé não carece de explicação, mas Luzia resolveu explicar. Criará, como isso, condições propícias ao tumulto: a audiência retruca: “Acabe com esta conversa fiada!” (RAMOS, 1984, p. 44). Sabemos que isto faz parte do plano de Vitalino e Major Bento, mas devemos convir que houve condições propícias, como se Luzia, tornada obsoleta, se dirigisse a um destino inevitável

Argumentamos, por fim que o silêncio aqui se configura na tensão entre perspectivas de fé, entre espaços opostos (natureza *versus* urbanidade) e opções discursivas. Valério apresenta-se com ponte entre os extremos de tal tensão. Oportuníssima, portanto, a opção do foco narrativo, conferindo onisciência compartilhada com o personagem. O enunciado, portanto, se faz plenamente verossímil

Para Tacca (1983, p. 66) diante do diálogo, ou palavra de um personagem implica, na suspensão, na renúncia da atitude narrativa. Embora tais interpolações possam ser vistas também como um modo, um recurso do estilo narrativo: o narrador refere, *conta* o que sucedeu e o que disseram os personagens da sua história, mas – buscando uma maior garantia e fidelidade, ou simplesmente um maior efeito ao introduzir uma voz – e *reproduz* a palavra do personagem.

No oitavo capítulo Ricardo Ramos muda a forma de manifestar os acontecimentos, o narrador não detém o controle da narração, verificamos, que é praticamente todo escrito em discurso direto onde os personagens dialogam sobre o desfecho da morte de Luzia, planejada no quarto capítulo por Vitalino.

- Mataram a beata! – anunciou o homem entrando, correndo o ferrolho.
- Mataram quem? – gritou a pergunta da mulher.
- A beata, a mulher da cruz.

- Que é que você está me dizendo ... – apareceu Clarinda surpresa.
- Pois foi. Ainda agorinha mesmo, lá na praça da cadeia. Saiu um fuzuê perto do comício, o do Coronel, choveu bala e pancada, os romeiros pegaram as sobras. Três tiros no peito, lá nela. a ... Vai ver que foi povo do coronel.
- E já se sabe que matou?
- Nada! Quando a polícia chegou, aquilo por lá estava um deserto. Só encontraram os dois acompanhantes da mulher.
- Coitada ... Agora não pegam mais, o desgraçado rompeu no mundo, soverteu-se. Pobre da beata ... Vai ver foi povo do Coronel.
- Seu Macário vinha pela calçada, avistou o Dr. Bezerra:
- Então já sabe, doutor? Fuzilaram a mulher da cruz.
- Verdade. Ouvi neste minuto.
- Sujeira grossa, hem?
- Homem, eu não sei de nada. Não viu o que eles querem? Vão botar a culpa no pessoal do Coronel (RAMOS, 1984, p. 46)

As falas acima sem a mediação do narrador, diretamente pronunciadas pelas personagens, criam o efeito do real que é reforçado pela linguagem. A economia vocabular é expressiva na estética de Ricardo, em que o menos é mais. Os diálogos curtos, forma que as personagens se expressarem, acompanhados de reticências, pronuncia um silêncio oriundo da ausência de palavra; por outro lado temos o discurso que silencia diante de algumas situações como no caso do dialogo do seu Macário e Dr. Bezerra. Este último, fingi não saber o que está acontecendo para não se comprometer: “– Sei lá, seu Macário. Vivo no meu consultório, não entendo nada dessa mexida”. (RAMOS, 1984, p. 47). Já o padre Acácio faz uso do discurso para silenciar a verdade dos fatos:

- No oitão da igreja, Padre Acácio conversando:
- É uma infelicidade. Quanto a isso de que foi mandado, não acredito. Foi mandado mas é de Deus.
- Por que, seu Vigário? – quis saber o Miguelito.
- Ora, então você não vê? É punição, era sina dessa coitada. Tinha de acabar assim mesmo. Quem muito procura, sempre acha. E ela vivia provocando a religião dos outros. (RAMOS, 1984, p. 47).

O Padre, contraditoriamente, referindo-se à sina, a coloca num jogo de causa e efeito. Trata-se de um discurso ideológico no sentido de comprometer uma pessoa legalmente inocente. Uma suposta lei divina teria punido Luzia e este discurso serve para dissolver o crime numa fatalidade sem culpados.

- Mas o senhor pensa que foi coisa de religião?
- Homem, não sei, mas penso que foi coisa que estava traçada. Ela andava por aí gritando, discutindo, atrozando a paciência de tudo quanto era cristão. O castigo vem a cavalo. Mais dia menos dia tinha de acontecer.
- Pois, seu Vigário, eu não achava que a pobre fosse ruim.
- Mas eu não estou dizendo isso, meu caro. Era aluada, tinha o miolo mole. Mas que era perigosa, não tenha dúvida. Como já disse o senhor Bispo, é preciso ter cuidado com as credices. E ela estava botando muita confusão na cabeça do povo. (RAMOS, 1984, p. 48).

Apesar de ser religioso, ou por conta disto mesmo, Padre Acácio não simpatiza pela causa de Luzia e seu discurso acaba por encobrir os verdadeiros responsáveis pelo crime, já que ele não acredita que foi obra política, dissolvendo a responsabilidade do crime por uma suposta culpa da própria vítima. Tal percepção da realidade é muito comum e convivemos cotidianamente com o fenômeno: “a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada”. (ORLANDI, 1997, p. 75).

Luiz Vilela nasceu em Ituiutaba, Minas Gerais, em 1942, e aos 24 anos ganhou o Prêmio Nacional de Ficção, em Brasília, com seu primeiro livro, *Tremor de terra* (1967). Desde então, tornou-se reconhecido pela crítica, figurando como um dos mais representativos autores da literatura brasileira contemporânea. Acumulou diversas outras premiações, inclusive o Prêmio Jabuti, em 1974, pela coletânea de contos *O fim de tudo* (1973). Luiz Vilela é um escritor que se destaca no panorama nacional pela qualidade estética de sua produção literária. Ficção composta atualmente de sete coletâneas de contos, quatro novelas, cinco romances, além de quinze antologias individuais. Suas obras são compreendidas em termos universais.

O romance *Perdição* publicado em 2011, é estruturado em três capítulos, intitulados: “O rapaz dos peixes” “Pastor das Almas” “Ninguém”. A narrativa situa-se na cidade ficcional, Flor do Campo. Relata a história do pescador Leonardo casado e pai de uma menina. Na adolescência seu passatempo favorito, se não único, era pescar no lago, com Ramon seu melhor amigo. A narrativa é conduzida pelo Jornalista Ramon, narrador testemunha. A partir do momento em Leonardo aceita o convite para ser pastor feito por um forasteiro chamado Mister Jones, a vida de pescador, de simplicidade e de ingenuidade é transformada. Aceita, mesmo não sendo qualificado para o posto. Mas porque foi convencido do quanto Lucraria. Leonardo passa então a ser chamado Pastor

Pedro. Pedro em referencia ao apóstolo que também foi pescador e foi convidado por Jesus a pregar a palavra de Deus. O discurso bíblico é evocado em diversos momentos na narrativa.

Os silêncios na narrativa de Luiz Vilela se delineiam pela vivência da personagem no decorrer do fluxo narrativo. Leonardo é uma personagem que fala pouco, mesmo sendo pastor, o processo narrativo é realizado por outras personagens, que conta a Ramon, e este conta ao leitor. Temos um narrador que se denomina ateu e que se dispõem a relatar a experiência religiosa do amigo, Leonardo. As relações pulsantes desses pontos de vistas atravessam as palavras e sugere que o sentido pode ser outro. Ou, segundo Orlandi (1997) o mais importante nunca é dito.

Leonardo, ao retorna a Flor do Campo, apresenta-se a Ramon, como Pastor Pedro da Igreja Mundial do senhor Jesus. Ramon então diz:

“Pastor Pedro” Isso Pastor de almas, a serviço do próximo”. Nas palavras de Ramon que diz “ Ali estava o meu querido Leo estava o rapaz simples “o rapaz dos peixes” – transformado naquela coisa... naquela coisa meio esquisita...Mas do que me fazer uma visita de amizade, fora ali, falar de sua igreja. E, é claro o principal: convidar-me para ser um associado, com a devida contribuição pecuniária, contribuição de valor irrisório assim para os tempos atuais. Mas o associado – ele se apressou em me explicar, enquanto ajeitava, com as mãos bem-cuidadas, o nó da gravata -, o associado tinha uma série de vantagens especiais. A saber: orações personalizadas no programa de rádio *Seara do Senhor Jesus*; um jornalzinho mensal, com relatos das curas milagrosas recebidas pelos fieis (abriu rápido a pasta preta, apoiada nas coxas, tirou um exemplar e me deu); exorcismos em caso de possessão diabólica (VILELA, 2011, p.130-131).

Os milagres realizados por Pastor Pedro é colocado em xeque no momento em que sua filha sofre um acidente e fica paraplégica. A menina que já havia visto pela televisão a cura do pai Pastor Pedro. Diz:

“ Eu quero dançar de novo, Papai: me cura!” “Leo então – sempre segundo o que me contaram – se afasta da cama, fecha os olhos fica um instante em silêncio, e com ele todos os que se encontravam no quarto aquela hora. Depois respirando fundo, ergue as mãos para o alto, olha para a menina e diz: “ pelos poderes da fé e em nome do senhor Jesus, eu te ordeno: Kelly, levanta-te e anda!” Kelly, é claro não andou. Leo olhou-a, olhou-a no meio daquele silêncio horrendo, ouve uma frase, tênue, balbuciada pela menina: “Eu não dei conta, Papai; eu não dei conta de levantar...” Leo então, sem dizer nada, saiu de repente do quarto – “feito um touro enlouquecido”. (p.225).

A reflexão proposta pelo o silêncio da personagem como dos outros que o assistiam, remete a uma reflexão atual. A comercialização da fé sucinta o discurso da

questão do ter em detrimento do ser. A personagem teve conquistas materiais, porém quando foi convidada a ser tem-se um duro golpe.

A concretude do silêncio permeia dois espaços que são dispares na vida da personagem principal. Em *Flor do Campo*, o silêncio é tomado pela a área de mistério que suscita a relação da personagem com o “lago” espaço em que Leonardo circunda com prazer, é um espaço sacralizado, da infância, da amizade. O Rio de Janeiro é o espaço profano, da perdição; onde a personagem adquiri técnicas para a comercialização da fé.

Conforme Eliade (1992, p.17), há um espaço sagrado, significativo, e há espaços não sagrados. O espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso, trata-se de uma orientação prévia que se instaura a partir de um ponto fixo. Está nisto a preocupação do Centro do Mundo: “Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano” (ELIADE, 1992, p.17). O retorno ao espaço de origem se mostra impossível, e o lago se torna o túmulo daquele que optou em ser Pedro.

[...] ele foi entrando na água, andando de pé e sempre olhando lá para a frente, como se ele estivesse vendo alguma coisa. Mas o quê? O que ele podia estar vendo, se não havia nada lá na frente? E aí, de repente, ele sumiu. Ele sumiu de uma vez na água, na água. Sumiu. [...] O dia, 29 de junho, dia de São Pedro. Intencional? Mera coincidência? Jamais saberíamos. (VILELA, 2011, p. 372).

O corpo de Leo é encontrado no lago dias depois, graças à intervenção de uma vidente. Nessa citação, apreende-se o sagrado por meio do simbolismo da água. A água é substância líquida que flui, fonte de vida, signo das virtualidades, elemento regenerador, de pureza e de fertilidade. Para Eliade (1991). As águas possuem um valor sagrado, “elemento cosmogônico”, “matriz de todas as possibilidades de existência”.

Eliade explica que a emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. No romance de Vilela, a personagem imerge para a morte. Tem-se a morte física, mas também a promessa da vida eterna. Vale ressaltar que a água se configura como metáfora da confluência do profano e sagrado. A personagem, ao imergir nas águas, se lermos tal passagem nos termos do cristianismo, lava os seus pecados e deixa as impurezas do mundo mundano para ingressar na vida eterna. No entanto, o narrador, incrêdo, dessacraliza tal

possibilidade. A cena que evoca o batismo e o sagrado torna-se, no âmbito do romance de Luiz Vilela, símbolo de morte e de dessacralização.

Considerações Finais

O silêncio em *Perdição* é evidenciado na manifestação do discurso religioso, de Pastor Pedro, das personagens que o circunda, e pela figura do narrador. Diferente de Luzia que na maioria das vezes está em silêncio para manifestar o sagrado. Leonardo precisa falar, e ao tomar a palavra ele guarda o silêncio. Ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo outros sentidos. Segundo Orlandir (1997) dizer e silenciar andam juntos. O silêncio, tanto em *Perdição*, quanto em *Os Caminhantes de Santa Luzia*, está a dispor do sagrado, seja, ele verdadeiro, ou, falso, superior ou inferior. O silêncio possibilita o sagrado exercer uma força na vida desta personagem que é inevitável.

Referências

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes: São Paulo. Livros do Brasil, 1992.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almeida, 1983.

VILELA, Luiz. *Perdição*. Rio de Janeiro: Record, 2011.