

# A TECITURA DO SILÊNCIO NA NARRATIVA DE GRACE PALEY

Suely Maria de Paula e Silva Lobo  
PUC-MG

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BRADBURY, Malcolm. Neorealist Fiction. *Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia University Press, 1991.
- BRYANT, Paula. Discussing the Untellable: Don DeLillo's *The Names*. *Critique*, vol. 29, No. 1, pp. 16-30, Fall 1987.
- CROWTHER, Hal. Clinging to the Rock: A Novelist's Choices in the New Mediocracy. Lentricchia, Frank, ed. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1991, pp. 83-98.
- DECURTIS, Anthony. An Outsider in this Society: An Interview with Don DeLillo. Lentricchia, Frank, ed. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1991, pp. 43-66.
- DELILLO, Don. 1971. *Americana*. New York: Pocket Books, 1973.
- \_\_\_\_\_. *End Zone*. 1972. New York: Penguin, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Mao II*. New York: Penguin, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Names*. 1982. New York: Vintage, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Running Dog*. New York: Knopf, 1978.
- \_\_\_\_\_. *White Noise*. New York: Viking, 1985.
- FOSTER, Dennis. Alphabetic Pleasures: The Names. Lentricchia, Frank, ed. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1991, 157-173.
- GUARESCHI, Pedrinha, et alii. *Comunicação e Controle Social*. Petropolis: Vozes, 1991.
- JAMESON, Frederic. Review of *The Names*. *Minnesota Review*, no. 22, pp. 116-122, Spring 1984.
- JOHNSTON, John. Generic Difficulties in the Novels of Don DeLillo. *Critique*, vol. 30, no. 4, pp. 261-275, Summer 1989.
- KELLNER, Douglas. *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- LECLAIR, Tom. An Interview with Don DeLillo. *Contemporary Literature*, vol. 23, no. 1, pp. 19-31, Winter 1982.
- \_\_\_\_\_. *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- LENTRICCHIA, Frank, ed. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1991.
- MCCLURE, John. Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy. Lentricchia, Frank, ed. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, pp. 99-115.
- MORRIS, Matthew. Murdering Words: Language in Action in Don DeLillo's *The Names*. *Contemporary Literature*, vol. 30, no. 1, pp. 113-127, Spring 1989.
- OSTEEN, Mark. Against the End: Asceticism and Apocalypticism in Don DeLillo's *End Zone*. *Papers on Language and Literature*, vol. 26, no. 1, pp. 143-163, Winter 1990.
- POSTER, Mark. Foucault and the Problem of Self-Constitution. *Foucault and the Critique of Institutions*. Ed. John Caputo and Mark Yount. University Park: Penn State University Press, 1993.
- RUSHDIE, Salman. Is Nothing Sacred? *Granta*, no. 31, Spring 1990.
- SALZTMAN, Arthur. The Figure in the Static: *White Noise*. *Modern Fiction Studies*, vol. 40, no. 4, pp. 807-826, Winter 1994.
- SCANLAN, Margaret. Writers Among Terrorists: Don DeLillo's *Mao II* and the Rushdie Affair. *Modern Fiction Studies*, vol. 40, no. 2, pp. 229-251, Summer 1994.
- SHAPIRO, Michael. *Reading the Postmodern Polity: Political Theory as Textual Practice*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. London: Verso, 1980.

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. ... Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso.

Clarice Lispector (*Água viva*)

## RESUMO

Este trabalho procura demonstrar a maneira como a escrita de Grace Paley, autora americana contemporânea, joga com o silêncio e o não-dito para denunciar e desconstruir falsos valores sobre os quais se estruturam determinados construtos sociais.

## PALAVRAS-CHAVE:

*Grace Paley, silêncio, máscara, voz.*

Falemos, aqui, de silêncio, pois esse é um modo eficaz de tentar ouvir, de tentar compreender, através de suas múltiplas facetas, a potencialidade de expressão que nele subjaz.

E ninguém melhor que Grace Paley para deixar-nos vislumbrar essa riqueza de *linguagem*. Paley, com sua escrita fragmentada, descontínua e que, freqüentemente, privilegia vozes intermitentes e ambíguas em detrimento de outras, fluentes e claras, reina, poderosa, nesse campo de expressão. Quatro

curtíssimos contos de sua autoria aqui analisados deixarão perceber como, em Paley, a mistura do poético e do grotesco encontra sua expressividade máxima nos momentos de silêncio.

Já se pode perceber, então, que o silêncio de que falamos não é sinônimo de vazio e de ausência. É, ao contrário, uma *fala* rica de sentido e parte integrante e significativa da estrutura narrativa e dramática do texto. Bakhtin fala do silêncio como o momento em que a palavra é removida do diálogo, fato que gera, porém, em dadas circunstâncias, uma tal força de expressão que acaba por criar um espaço de significação que ele chama de “logosfera”<sup>1</sup>.

E por que motivos é a palavra, às vezes, removida do diálogo? Em certas situações, isso se dá como uma forma de oposição à fala; em outras, como uma complementação a ela; em outras, ainda, como ênfase na revelação de uma impossibilidade.

Parece oportuno, neste ponto, detalharmos os aspectos que caracterizam os efeitos vários, as múltiplas formas de expressão produzidas pela voz que se ausenta.

Ao analisar a intrincada relação que toma corpo entre o que se revela e o que se oculta, entre o dito e o não-dito, Kierkegaard destaca o silêncio como um dos dois extremos de um jogo binário com a fala e identifica nele quatro tipos básicos de significação: silêncio cômico, silêncio enganador, silêncio heróico e silêncio demoníaco<sup>2</sup>.

Ainda que não seja nosso propósito basearmo-nos, estritamente, nessa classificação, ela nos parece iluminadora e pertinente como referencial analítico. Por tal motivo, valerá a pena esclarecer alguns de seus pontos.

O silêncio cômico é a forma sobre a qual é, geralmente, construída a ação de comédias de costumes, comédias de situação e textos similares, nos quais entram em jogo identidades trocadas e falas de duplo sentido, à moda, digamos, de Sheridan, Wilde ou Martins Pena. As eventuais perdas geradas pelo silenciar intencional são repostas ao final, quando o silêncio é rompido por revelações que são trazidas à tona e revertidas em ganho permanente para os participantes, que, hollywoodianamente, viverão felizes para sempre.

O silêncio enganador traz consigo o travo amargo da traição, o que

torna a conciliação final impossível, uma vez que, do ponto de vista de Kierkegaard, o que é gerado no equívoco ramifica-se em desequilíbrio e desencontro.

O silêncio heróico tem em torno de si uma leve marca do ilusório, pois aquele que se cala o faz por pensar poder, assim, proteger ou salvar alguém. Não se cala apenas. Na verdade, quase religiosamente, guarda silêncio.

O silêncio demoníaco é o mais cruel, pois nele nenhuma força externa tolhe o sujeito. Ele pode falar, mas, simplesmente, não o faz, recusando-se a traduzir sua interioridade em exterioridade, numa forma de resistência que, para Kierkegaard, constitui-se como permanente obstáculo a uma atitude ética frente ao mundo.

Se considerarmos a obra de Paley em sua totalidade, veremos que a autora se movimenta de modo natural e competente por esses diversos meandros do silêncio. Resultados cômicos, tragicômicos, heróicos ou trágicos são conseguidos, em várias de suas narrativas, por meio de construções que se podem descrever a partir da classificação de Kierkegaard.

Nos contos selecionados, no entanto, não são essas as formas de silêncio mais evidentes: aparecem, aqui e ali, como um sinal da multiplicidade de recursos que a autora tem a seu dispor. É o caso, por exemplo, do silenciar demoníaco do marido em relação à esposa em “Mother”<sup>3</sup>, ou do silenciar heróico do inventor-artista em “This is a story about my friend George, the toy inventor”<sup>4</sup>, que, na condição de empregado de uma empresa, ao concordar com a rejeição imposta a seu trabalho, nada mais faz do que se calar para proteger a si próprio e à família.

Embora significativa, essa relação binária entre silêncio e fala, todavia, não nos mostra Paley em sua melhor performance. É na condição de complementação à palavra que a trama do silêncio é tecida pela autora e por ela transformada em algo que não será o contrário da fala, mas seu mais fiel escudeiro na tarefa de explorar possibilidades de expressão.

É de dentro dessa perspectiva que advém a força maior desse recurso, usado como substituto de reações violentas, ou outras, indesejadas na caracterização de certas personagens, ou como sinal de adaptação delas ao sistema vigente.

1. BAKHTIN, 1986.

2. KIERKEGAARD, 1983.

3. PALEY, 1985. p.111.

4. PALEY, 1985. p.147.

O título “In this country, but in another language, my aunt refuses to marry the men everyone wants her to”<sup>5</sup>, longo demais em qualquer texto, mostra-se, aqui, especialmente exagerado, a ponto de criar, por si só, um efeito cômico. O mesmo ocorre em relação à diversidade de personagens, não apenas citadas, mas a quem também é dada a palavra. São elas a própria narradora, sua tia, a avó, o pai e a mãe. Excesso que obriga o leitor de primeira vez a reler parágrafos, a voltar ao texto para tentar colocar ordem na algaravia: quem fala agora? Com quem fala? E para, então, perceber que a substância do que dizem não se encontra explicitada no diálogo apenas, mas terá que ser buscada, também, nos silêncios que se fazem *entre* as falas e *nas* próprias falas.

Assim é que, pelo que se fala, fica-se informado sobre o estado de saúde da avó, a vida difícil que tivera, o filho que perdera, o amor que dedica aos netos, sua preocupação pelo futuro da filha. Também se toma conhecimento dos laços existentes nessa família, do envolvimento que une seus componentes e do efeito que passado, presente e futuro parecem ter sobre cada um deles.

Se por um lado, porém, obtemos informações que nos permitem compor um quadro representativo de uma realidade familiar, por outro temos uma área de silêncio que se torna, pouco a pouco, mais reveladora e eloqüente do que a fala que se pode ouvir.

Na composição dessa linguagem, a figura retórica do *understatement* é a mola propulsora que coloca em relevo muito do que, sem esse recurso, passaria despercebido. Considerando que o *understatement* é a arte de narrar ou descrever sem que se revelem especificidades relacionadas a fatos ou sentimentos, diríamos que essa é uma arte do implícito, através da qual se cria, ao se omitirem detalhes, uma tensão emocional de maior efeito do que se o explícito tivesse sido apresentado.

Assim, todo um relato de perda e luta é, indiretamente, passado ao leitor quando a tia refere-se à avó, dizendo:

... You wouldn't believe what a life she had. It wasn't life. It was torture.

(...) *Ach, what she saw!*<sup>6</sup>

5. PALEY, 1985. p.147. Em português: “Neste país, mas em outra língua, minha tia se recusa a casar-se com os homens com os quais todo mundo quer que ela se case.”

6. PALEY, 1985. p.107. Em português: “Você não acreditaria na vida que ela teve. Não foi uma vida. Foi uma tortura. (...) Ah! O que ela viu!”

Ao não descrever que vida fora a da avó e que coisas havia ela visto, a personagem cria uma linguagem silenciosa que dialoga com a imaginação criadora do leitor, que, feito parceiro, saberá como preencher as lacunas geradas pelo não-dito para reconstruir a história de uma vida e de uma luta da qual ele pouco sabe em termos factuais, mas cuja dor e frustração é capaz de reconhecer.

Se, em relação à avó, o não-dito é o canal de informação que o leitor tem a seu dispor, o mesmo não ocorre em relação à tia, de quem ele poderá saber mais, por meios menos indiretos.

Para deixar mais clara essa observação, reportemo-nos à fala da avó quando diz não conseguir dormir à noite preocupada com o fato de a filha não estar aproveitando a vida: *You have no life!*<sup>7</sup> O silêncio permeia essa afirmativa no que ela contém de realmente significativo: o que será “vida” para a avó? Em que medida a filha não preenche o modelo daquilo que a avó convencionou chamar “vida”? (A avó parece *acusá-la* disso e não apenas constatar um fato). Como essa *não-vida* poderá ser revertida em “vida”?

O leitor não terá muito trabalho para encontrar as respostas, já que o título lhe dissera desde o início: “In this country, but in another language, my aunt refuses to marry the men everyone wants her to”.

O silêncio do texto é aqui rompido por uma informação passada ao leitor pela *fala* do título, que, se ouvida, revela, tanto a posição tradicional da avó, quanto a recusa desse tradicionalismo, implícita na atitude da tia. A avó cobra da filha a manutenção do “status quo” familiar dentro de uma determinada ordem que considera que a mulher só afirma sua identidade através da figura de um marido. Sem ele, *you have no life*, parece estar dizendo a avó. A tia, no entanto, *refuses to marry the men everyone wants her to* e, assim, foge do padrão esperado, afirma a existência de uma visão que é sua e que contraria os modelos tradicionais.

Título tagarela e indiscreto que conta segredos e problemas da família e permite ao leitor recompor um diálogo em que uma voz, vinda do co-texto, quebra um silêncio, perturba um dito, esclarece um não-dito e preenche lacunas.

O título diz mais. Revela desde logo a origem estrangeira da família (confirmada mais tarde pelo nome do filho que morre numa passeata de protesto) e explica que a recusa da tia se dá em uma língua que não aquela ali falada.

É aí, no entanto, que esse título, que até então funcionara como fala

7. PALEY, 1985. p.108. Em português: “Você não tem vida”.



ao romper um silêncio e esclarecer o leitor, destrói essa cumplicidade e deixa-o outra vez em um espaço lacunar. Que língua é essa a que se refere? Trata-se de idioma falado em um país ou de língua falada por uma mulher-terra-estranha em um país que não é o seu?

Que grande área de silêncio se faz aqui com a inserção de *in another language* em título tão falante! Ainda assim, como já dissemos, é área que se forma como complementação à fala e não como seu oposto, uma vez que permite interpretações que poderão se constituir como diálogos com o dito. O que temos aqui, portanto, não é apenas uma área vazia, porém muito mais, temos uma ária prenhe de harmonias em suspensão, de sentidos em latência.

Que voz virá, agora, em socorro do leitor? Talvez, a voz do texto no seu final:

... Sonia tell me no or yes. Do you have a life?

*Ha! she said. If you really want to know, read Dostoevsky.*<sup>8</sup>

E essa voz, contudo, está perpassada pelo silêncio contido na referência a Dostoevsky. O que estaria ela dizendo? Possivelmente, “Só em um mundo de paixão e emoções como se vê em Dostoevsky se vive. Na mornidão do dia-a-dia de todos nós, ninguém tem, verdadeiramente, uma vida”. Ou, talvez: “Troco as certezas da tepidez do ninho pelas incertas graças da paixão; enquanto não me deixar fechar no esquema proposto, estarei preservando a possibilidade de ter minha própria biografia”.

O que essa voz quer dizer não fica verdadeiramente esclarecido, mas há nela, de qualquer modo, um eixo dostoevskiano de reconhecimento da imperfeição da condição humana e do desejo ardente de alguma forma de liberdade. Um tom que, talvez, esteja mesmo sugerindo que, se se vive em um mundo que exige acomodação e adaptações, então melhor seria não se entregar à *loucura* de expressar a dor e o desejo, mas, sim, curvar-se à morna compulsão de agradar, como condição básica de sobrevivência. *Laugh!*<sup>9</sup>

A avó já se perdeu deste mundo, já se sente para além dele, tanto é que se espanta ao emergir viva da longa noite, a cada manhã. Por isso pergunta

8. PALEY, 1985. p.108. Em português: “Sônia, diga não ou sim. Você tem uma vida?”

Ah! ela falou. Se você quer realmente saber, leia Dostoevsky.”

9. PALEY, 1985. p.108. Em português: “Ria!”

por que riem. Mas a tia sabe que ainda terão que continuar, todos silentes quanto à própria frustração, dor ou paixão. Por tal razão, é sua a palavra final no texto. Ouvimo-la dizer: *Laugh!* Reação que não é fala nem silêncio, mas que participa da natureza de ambos por conter a sonoridade de uma e o não-dizer-dizendo de outro. Todos eles sobreviventes — como em geral o são as personagens de Grace Paley —, movimentando-se por entre destroços das ilusões e combatendo a desesperança com as forças buscadas no dia-a-dia:

... *my aunt said, Laugh!*<sup>10</sup>

No silêncio embutido em *Laugh!*, vê-se a máscara das personagens preparando-se para encarar os rostos umas das outras. E vê-se a máscara da escrita ocultando a face da palavra para, assim, revelá-la melhor.

Em “Mother”, o silêncio advém tanto do uso de determinadas palavras como dos vazios que se fazem entre uma sentença e outra, ou entre um parágrafo e outro. É dessa maneira que o advérbio *naturally*<sup>11</sup> atinge o leitor com intensidade. Atinge-o pelo que nele se encontra implícito, pelo que registra e traz de volta à mente desse leitor. E o que registra ele?

Na verdade, um repertório calcado sobre traços básicos que retratam formas de incomunicabilidade interpessoal e familiar: uma filha que se vê constantemente envolvida por questões de ordem particular entre as quais não se encaixa a presença da mãe; a mãe que, por medo do já-visto e do já-vivido, não consegue entender a busca individual empreendida pela filha, incompreensão que se explicita no comentário: *You run around senselessly. What will become of you?*<sup>12</sup>

Quando a isso se segue o registro súbito, inesperado, da morte da mãe — *Then she died*<sup>13</sup> —, o advérbio *naturally*, que aparece em seguida, reveste-se de toques de tragicidade. Em nível do dito, ele anuncia uma busca que atravessará uma vida; o não-dito lembra ao leitor a inutilidade dessa busca.

O espaço que separa cada um desses momentos é, graficamente, pequeno, porém, *semanticamente*, imenso. Quase tão grande quanto a perda de que fala. Quase tão longo quanto o longo trecho que se faria necessário para

10. PALEY, 1985. p.108. Em português: “... minha tia disse: Ria!”

11. PALEY, 1985. p.112.

12. PALEY, 1985. p.112. Em português: “Você anda em círculos, sem sentido. O quê será de você na vida?”

13. PALEY, 1985. p.112.

descrever, em palavras adequadas e reveladoras, o que poderia ter sido e não foi e o que se buscará em vão dali em diante.

Volta-se no tempo. A voz da filha descreve mãe e pai juntos, acomodados em confortáveis cadeiras de couro, ouvindo Mozart e Bach. Cria-se um quadro idílico. Pensa-se nos dois em contato com a rara serenidade da música de Mozart, mesclada em muitos de seus momentos a uma inspiração apaixonada e trágica e, ainda, com o espírito de fé procedente da música de Bach, às vezes banhada pela leveza da harmonia das manifestações do cotidiano da vida. Momento raro de encontro.

Só a música quebra o silêncio.

E, com essa constatação, desfaz-se subitamente, nesse contexto, a idéia de harmonia e encontro: só a música fala, o homem e a mulher, não:

*She said to him, Talk to me a little. We don't talk so much anymore. I'm tired, he said (...) Listen to the music, he said.*<sup>14</sup>

O quadro idílico se rompe, pois o casal faz contato com a música mas não entra em sintonia entre si.

Uma vez mais, ouve-se o silêncio — transformado em diálogo entre a filha e o leitor. Silêncio/diálogo que fala de uma relação da qual a palavra foi alijada, de uma voz que não aflorou, de uma perda gerada pelo que não se pôde ouvir.

É esclarecedor introduzir, aqui, a distinção que Bakhtin estabelece entre “quietude” e “silêncio”<sup>15</sup>. Para ele, o ponto comum entre os dois conceitos é o fato de ambos pertencerem à dimensão de uma ausência. Mas a semelhança termina aí, uma vez que a “quietude” indicaria a ausência do som, e o “silêncio”, a ausência da palavra. A quebra da “quietude” dá-se, portanto, diante de uma percepção que poderá ser puramente mecânica, fisiológica: alguma coisa produz um som (que é captado pelo ouvido) e perturba a “quietude”. Mas o “silêncio” só se quebra pela palavra.

Isso implica, por um lado, a idéia de que o silêncio só existiria no mundo dos humanos — já que para rompê-lo ou mantê-lo é preciso que alguém

14. PALEY, 1985. p.112. Em português: “Ela disse a ele: Converse comigo um pouquinho. Nós já não conversamos muito. Estou cansado, ele disse. Escute a música, ele disse.”

15. BAKHTIN, 1986.

fale, ou não. Por outro, implica a questão da “inteligibilidade”, noção que Bakhtin relaciona à palavra mas não ao som (se o considerarmos como aquilo que é produzido por “alguma coisa”, e não por “alguma palavra”).

Nesse sentido, o “silêncio está revestido das características da palavra, o que lhe confere a qualidade de som inteligível e lhe permite constituir-se na categoria da estrutura chamada (como já se disse) de *logosfera*.

Desse ponto de vista, pode-se considerar que a música ouvida pelo casal encontra-se no campo do som que rompe uma quietude, mas não no da fala que rompe um silêncio.

*She said to him, Talk to me a little. We don't talk so much anymore. I'm tired, he said (...) Listen to the music (...)*<sup>16</sup>.

Em troca da palavra negada, é oferecido o som da música. O silêncio permanece *falando* de ilusões que se foram, de solidão, egoísmo, desesperança. Permanece. Até cristalizar-se, definitivo, irrevogável, na palavra final: *Then she died*.<sup>17</sup> Então, cala-se.

Em “A man told me the story of his life”<sup>18</sup> e “This is a story about my friend George, the toy inventor”<sup>19</sup>, o silêncio permeia, não mais a relação em nível puramente interpessoal, mas a relação entre as personagens e o sistema.

Vicente, personagem do primeiro conto, e George, do segundo, não ousam contestar os papéis que lhes são designados e, assim, estabelecem, com o meio social, um diálogo pontuado pelo silêncio.

Vicente dialoga com a escola, a qual se recusa a deixá-lo ouvir seu próprio desejo, fazendo com que se sobreponha a esse desejo a voz do paternalismo, do autoritarismo, do cientificismo. A personagem não consegue ter sua fala ouvida pela instituição e rende-se a isso ao dizer: ... *But perhaps you're right. You're the teacher*.<sup>20</sup>

Dessa maneira, ao mesmo tempo que emite um discurso de aceitação do que lhe é destinado como participante do grupo social, a personagem se cala

16. PALEY, 1985. p.112.

17. PALEY, 1985. p.112. Em português: “Então ela morreu.”

18. PALEY, 1985. p.129.

19. PALEY, 1985. p.147.

20. PALEY, 1985. p.128. Em português: “(...) Mas talvez o senhor esteja com a razão. O senhor é o professor.”

sobre o que verdadeiramente deseja, transformando sua fala em uma forma de expressão na qual só o não-dito contém o que realmente lhe importa. Esse não-dito toma corpo e ganha significação ao emergir sutilmente através de determinados vocábulos e expressões de que a personagem se vale, na tentativa de expor seu desejo: *with my whole heart / every bone / every organ / nearly cried*<sup>21</sup>. Quer dizer, sob a agressão da voz do autoritarismo, outra voz faz silêncio para, então, se fazer linguagem (aqui, sob a forma das expressões mencionadas). Silêncio / linguagem que se faz particularmente pesada e trágica no momento da pergunta final do médico: *Vicente, how did you know?*<sup>22</sup>. Que fique o médico sem resposta. Seria preciso recontar-lhe uma vida. Então, entenderia.

A aceitação do autoritarismo observado em “A man told me the story of his life” encontra correspondência na aceitação do império da banalidade, da trivialidade e do mau gosto que caracterizam o problema central em “This is a story about my friend George, the toy inventor”<sup>23</sup>. Aqui a arte de George é rejeitada pela instituição e o artista conforma-se para que possa se preservar como membro de uma comunidade industrial.

Uma vez mais, o silêncio se faz nos interstícios existentes entre a fala conformada do artista e aquilo que ele é, revelação feita ao leitor através das vozes de outras personagens, que são caracterizadas como *we* e *the family*.

*He had invented a pin ball machine. When we saw it, we said, George! This is not a pinball machine alone. This is the poem of a pinball machine, the essence made delicately concrete, and so forth (...).*

*It is certainly beautiful and stands so far ahead of its time that we were not surprised to learn it had been rejected.*<sup>25</sup>

A palavra, desvinculada do compromisso com a empresa, soa livre na descrição da arte da personagem George feita por “we” e funciona como

contraponto ao silêncio obstinado que ele impõe a sua fala. Vê-se que o processo se inverte, uma vez que o usual seria termos uma configuração oposta, qual seja, aquela em que o silêncio seria o contraponto da palavra, ela, sim, focalizada como ponto principal de convergência. A inversão desses efeitos acentua a dramaticidade que a autora é capaz de imprimir à utilização desse recurso de *linguagem*.

Isso leva-nos a concluir que o título deste trabalho remete mais incisivamente à voz autoral que às vozes das personagens. É ela, Grace Paley, a sagaz tecedeira que vai fazendo a trama de sua escrita, utilizando as laçadas da palavra em constante jogo com os espaços do silêncio. Assim constrói personagens, assim mostra-as despojadas da palavra por força de um sistema, assim usa o silêncio, dando-lhe forma como opção de linguagem e construção de sentido para caracterizar um mundo às vezes sem linguagem e sem sentido. E, assim, põe em contato a superfície da interioridade de um eu-individual com a superfície da exterioridade de um eu-social, produzindo um sistema *sonoro* vigoroso, ordenador de uma linguagem ao mesmo tempo econômica e de extrema expressividade.

Uma voz autoral que ressalta as limitações do ser no seu sofrimento ao lidar com as próprias emoções, que enfatiza vozes que permanecem basicamente mudas, promovendo um deslocamento de sentido da *palavra* para o *silêncio*.

Uma voz autoral que reconhece a impossibilidade da fala sob o efeito de formas várias de repressão e que convive com os limites da linguagem não se detendo neles, nem sendo detida por eles. Ao contrário, ultrapassa-os e, nesse salto para o outro lado da linha-limite, ao faltar-lhe chão aos pés, resolve habilmente o problema: mantendo potencialidades em levitação e palavras em suspensão. Transformando-as, enfim, em formas possíveis de comunicação, tornadas ainda mais concretas pelos enérgicos traços com que compõe seus textos curtos e lacunares, nos quais o silêncio se faz co-palavra, convergência de sentidos, presença dilacerante.

11. PALEY, 1985. p.128. Em português: “(...) com todo o meu coração”, “(...) casa osso, cada órgão”, “(...) quase chorou”.

12. PALEY, 1985. p.130. Em português: “Vicente, como você ficou sabendo?”

23. PALEY, 1985. p.147.

24. PALEY, 1985. pp. 147, 148.

25. PALEY, 1985. p.148. Em português: “Ele tinha inventado uma máquina de fliperama. Quando nós a vimos, falamos: George! Isto não é só uma máquina de fliperama. Isto é um poema de uma máquina de fliperama, a essência tornada delicadamente concreta, e daí por diante.”

É de fato linda e está tão à frente de sua época que não ficamos surpresos ao saber que ela foi recusada.”

## ABSTRACT

*This study attempts to demonstrate the ways through which the writing of Grace Paley, a contemporary American author, makes use of silence and of the unsaid to denounce and deconstruct false values upon which certain social structures have been established.*

### KEY WORDS:

*Grace Paley, silence, mask, voice*

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAKHTIN, M.M. *Speech genre and other essays*. Trad. Vern McGee. Texas: University of Texas Press, 1986.  
KIERKEGAARD, S. *Fear and trembling*. Trad. H. V. Hong & E. H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1983.  
PALEY, Grace. "A man told me the story of his life". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 129.  
\_\_\_\_\_. "In this country, but in another language, my aunt refuses to marry the men everyone wants her to". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 107.  
\_\_\_\_\_. "Mother". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 111.  
\_\_\_\_\_. "This is a story about my friend George, the toy inventor". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 129.

# PAUL AUSTER TOPÓGRAFO: O ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

Luis Alberto Brandão Santos  
UFMG

He is alive, and therefore he is nothing  
but what drowns in the fathomless hole  
of his eye,

and what he sees  
is all that he is not: a city

of the undeciphered  
event,

and therefore a language of stones,  
since he knows that for the whole of life  
a stone  
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones  
will form the monstrous sum

of particulars.

Paul Auster, "Disappearances"

## RESUMO:

*As narrativas de Paul Auster são representações topográficas da cultura urbana contemporânea. Escrever é esboçar mapas dos espaços sociais, investigar a instabilidade desses mapas e a dimensão ficcional de tais espaços.*

### PALAVRAS-CHAVE:

*Cultura urbana, espaços sociais, literatura contemporânea*