

# O silêncio, Miró e um rio. Ou, como mergulhar em efeitos sem palavras

Silence, Miró and a river. Or how to dive into wordless effects

DOI 10.20396/lil.v26inesp.8671417

**Bethania Mariani**  
CNPQ, FAPERJ

## Resumo

O artigo em tela visa tecer algumas reflexões sobre a noção de silêncio fundador, tal como formulado por Eni Orlandi, em 1992, com o livro *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Para tanto, para levar adiante tais reflexões, mobilizamos como material de análise uma tela pintada por Juan Miró, intitulada *Paisagem*, o conto *A terceira margem do rio*, escrito por Guimarães Rosa.

**Palavras-chave:** silêncio fundador; formas do silêncio; uma pintura; um conto.

## Abstract

This paper aims to reflect on the notion of founding silence, as formulated by Eni Orlandi, in 1992, in her book *The forms of silence on the moving meanings*. To carry out these reflections, we have selected as material for analysis a painting by Juan Miró, entitled *Landscape*, and the short story *The third bank of the river*, written by Guimarães Rosa.

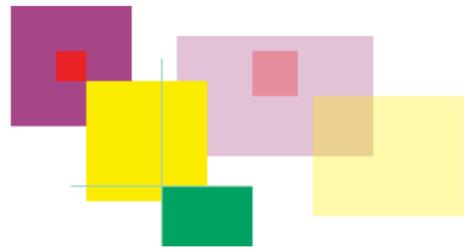
**Keywords:** founding silence; forms of silence; a painting; a short story.

## Questões iniciais

Diante de uma pintura, o que me fez pensar no silêncio? Diante da tela de Miró intitulada *Paisagem*<sup>1</sup>, o que me levou a compreender nela o funcionamento do silêncio

---

<sup>1</sup> Em 2018, visitando a Fundació Joan Miró, em Barcelona, tive a oportunidade de ver a tela *Paysage / Landscape*, datada de 6 de junho de 1968. É uma tela que mede 1.30 x 1.95, e está registrada sob o número FJM4718. No site da Fundació Miró pode-se observar a tela *Paysage* acessando este link



fundador? Lendo sobre um filho que busca sentidos para o pai estar na *terceira margem do rio*, como compreender o silencioso tecido de silêncios do pai ali engendrado?<sup>2</sup> Ouvindo a música *A terceira margem do rio*, música de Milton Nascimento e letra de Caetano Veloso<sup>3</sup>, como analisar os efeitos sonoros que fazem e desfazem sentidos rompendo o silêncio? Estas são questões que estão na base do artigo aqui proposto, cujo objetivo é provocar reflexões a partir da noção de silêncio fundador, tal como proposta por Eni Orlandi em 1992, com o livro *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*.

## Silêncio...

Para Orlandi (1992, p. 21) o silêncio fundador, ou fundante, está no *princípio de toda significação*. Silêncio fundador não corresponde a um vazio, um vácuo desprovido de sentidos para a história e para o sujeito, nem corresponde a uma mítica origem ou lugar de um sentido absoluto, afirma: “É silêncio significante”.

Nesta engenhosa reflexão teórica para pensar o silêncio que atravessa as palavras, neste incessante trabalho de teorizar a complexidade da relação silêncio/linguagem, Orlandi (1992, p. 23) define, logo no início de seu livro, o silêncio como “redução do possível, do múltiplo; o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito.”. Estar em silêncio pode, dentre muitas possibilidades de sentidos, ser uma forma de resistência, ou seja, um movimento do sujeito que não se deixa apreender totalmente nas malhas da interpelação ideológica. Este é um ponto a reter: no silêncio há movência do sujeito.

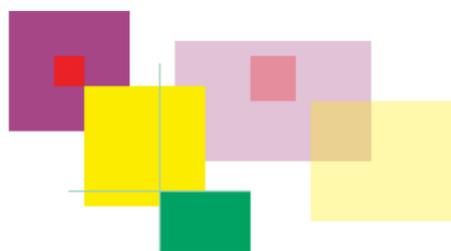
Orlandi segue afirmando que, se as palavras recortam o silêncio, o silêncio não fica fora delas. O silêncio está nas palavras ditas e, ao mesmo tempo, permanece como potência no significar das palavras virtualmente ainda por dizer. Palavras por dizer, estas que talvez nunca venham a ser ditas por inúmeras razões incompreensíveis ou inalcançáveis ou inadmissíveis, mas que habitam o sujeito ficando em silêncio. Habitam o sujeito, também, fragmentos de palavras que estão no seu entorno, comparecendo de modo enigmático nos

---

<https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/5442/p-landscape-p?toggle> Ver a reprodução da tela no anexo 1.

<sup>2</sup> Refiro-me ao conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa (1976).

<sup>3</sup> Trabalhei com a letra que está no álbum *Txai*, de 1990. V. <https://medium.com/impres%C3%B5es-de-maria/txai-de-milton-nascimento-um-sopro-de-vida-em-meio-ao-%C3%B3dio-8588f7e0836a>



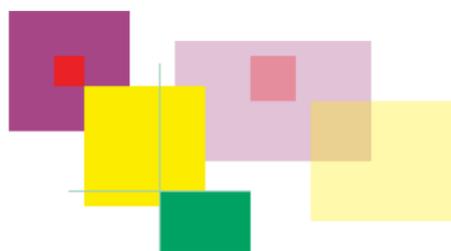
sonhos, nos lapsos, nos chistes. Fragmentos de linguagem que ainda não ganharam (ou talvez nunca ganhem) um estatuto de *palavra*, e que habitam o sujeito, nos termos em que Lacan (1971/72) nomeia e define *lalangue*, ou *lalíngua*. O silêncio *não é um complemento* para a linguagem, pois *tem uma significância* que lhe é específica. O *silêncio é fundador*, não como se constituísse uma origem, mas sim como necessário, pois sempre falamos a partir do silêncio. (Orlandi, 1992, p. 22, 23).

As palavras, em sua materialidade sonora ou escrita, pontuam o silêncio na tentativa de recortar sentidos. Não penso em sentidos inteiriços, completinhos em redes parafrásticas e/ou polissêmicas. Penso que a multiplicidade a que se refere Orlandi remete para uma profusão de possibilidades desta significância específica do silêncio na singularidade de cada sujeito. Assim entendo que o silêncio fundador não se inscreve nem funciona da mesma maneira em cada sujeito. Nem poderia. As palavras por dizer, em suas ambiguidades, equívocos e fraturas, estão para todos, mas não da mesma forma. No processo de subjetivação, tal como o compreendo, o recorte do silêncio pelas palavras deixa fragmentos e restos que não teriam como ser os mesmos para todos.

O processo de subjetivação se realiza no jogo do silêncio que atravessa os dizeres e, também, no espaço de silêncio que respira entre as palavras ditas e as não-ditas. Palavras que resvalam entre os efeitos de sentido e o silêncio, entre o que foi dito e o que ficou para o sujeito nos modos como cada sujeito fisga e se deixa fisgar pela linguagem. Habitar a linguagem é isso. Nós nos enredamos de modos diferentes no silêncio e na linguagem com seus efeitos de sentidos, fragmentos sem-sentido e restos enigmáticos. Ficam os efeitos no imaginário linguístico singular de cada sujeito, pois sem a dimensão imaginária em seu enodamento com o real e com o simbólico, como poderíamos falar? Nessa perspectiva, os processos de identificação-interpelação fisgam diferentemente cada sujeito, mas nunca de modo totalizante. E nem poderia ser totalizante, porque antes, há o silêncio.

## ... e silêncio em Miró

*Paisagem* é um quadro que pode não chamar a atenção em meio à profusão de cores que impregnam os demais expostos na galeria. *Paisagem* é uma tela com fundo meio indistinto mesclado de brancos que tem no alto, mais para o lado direito, um largo ponto azul. O fundo indistintamente monocromático é singularizado pelo ponto azul, fazendo com que o

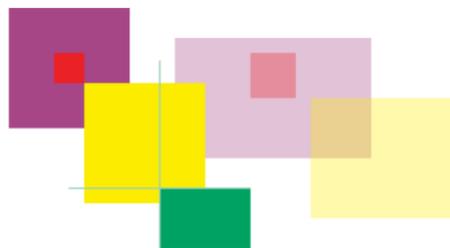


que vemos, em um primeiro momento, siga para lá. O ponto azul faz uma operação concreta, que é a de tornar visível um contorno, uma fronteira entre o branco e o azul. Não se separa do fundo branco indistinto o ponto em seu azul. Nesta superfície branca e neste ponto azul, puros significantes desprovidos de significação, fica uma imprecisão reclamando sentidos ao nosso olhar. Deixamos de ver o quadro de Miró como uma coisa visível – um branco misturado e indefinível com um ponto azul pintados em uma tela -, quando ficamos imersos em sua imagem em um momento de fascinação. Quando passamos do ver para o olhar.

Em *Paisagem*, na partilha entre o todo indistinto e o ponto que o recorta, podemos supor que o olhar fascinado faz uma passagem da materialidade significativa do branco e do azul da pintura a uma materialidade simbólica. Fascinada, fui fisgada para o quadro, sou (n) o quadro que, como imagem, em mim, reclama interpretações. Fisgada ao olhar *Paisagem*, me confronto com a ilusão de que o que estou prestes a dizer sobre a pintura nasce em mim. Não me percebo já assujeitada na dimensão do imaginário, instância necessária, território do silêncio fundador que me antecede na multiplicidade de sentidos, que me singulariza e que me fez habitar a linguagem. Por outro lado, é na relação com o silêncio que atravessa e respira nas palavras que se abre a possibilidade da memória, da incompreensão, da contradição, do equívoco etc.

Ver não é o mesmo que olhar. Do ponto de vista da psicanálise, podemos ver o mundo e as coisas que nele se encontram na acepção de percebê-los. Percebi o branco e o azul, percebi os outros tons de azul, as linhas e formas da obra de Miró. Ver tem uma ação envolvida, é um movimento, como afirma Nasio (1995). Porém, uma me fascinou. Quando fixamos nosso olhar em algo, fomos apanhados em um ponto subjetivo, ou melhor, em uma posição subjetiva que fala algo de nós que não sabemos exatamente o que é. Algo que tentamos dizer com palavras que recortam o silêncio movimentando o imaginário.

O olhar emerge da visão: vemos imagens, não as coisas em si mesmas. Desta forma, podemos falar em um ver-olhar. Meu olhar para a tela, no ponto em que sou fisgada (e que me vejo na tela), está em continuidade com meu olhar para o mundo e para os outros no que estamos chamando de imaginário. Imaginário como terreno do *eu*, palco das imagens que constituem o olhar. Mas, como nos lembra Lacan (1988 [1964], p. 111, “...esse olhar, de onde ele vem?”



Em outras palavras, nesse jogo partilhado entre fundo e forma balizando o olhar se encontra um convite a interpretar que pode ou não ser aceito por quem está diante da tela. É bom lembrar que a visão-olhar do sujeito se movimenta em um processo que pode, ou não, reclamar sentidos. O sujeito pode ir do branco para o azul, ficar no branco, ficar no azul ou, simplesmente, com um movimento de cabeça, procurar outra tela para ver-olhar. O que se vê, portanto, não é fechado, ao contrário, é aberto às interpretações quando há olhar na visão.

E, assim, no silêncio do olhar para a tela, o sujeito pode se movimentar nos sentidos, ganhar forma no que diz, ou tenta dizer sobre a tela. Os sentidos vão se produzindo nessa zona de fronteira porosa da relação do imaginário com o simbólico, aqui entendido como os dizeres possíveis em relação com o silêncio. A fronteira entre o branco e o azul bem como o próprio espaço branco na sua diferença com o ponto azul convocam o sujeito a se deparar com o que é possível e o que é impossível de dizer. Em seu caminhar meio errante, meio focado, o olhar fascinado do sujeito dá de encontro com o real, o impossível na acepção de Lacan (Lacan, 1988 [1964], pgs158, 159) em sua releitura de Freud.

Ao lado do quadro, a Fundação Juan Miró se encarrega de colocar dois pequenos cartazes, um embaixo do outro, com informações<sup>4</sup>. No primeiro encontra-se o nome, a data, as dimensões e o material usado para a pintura. No outro, a curadoria traz o seguinte texto<sup>5</sup>:

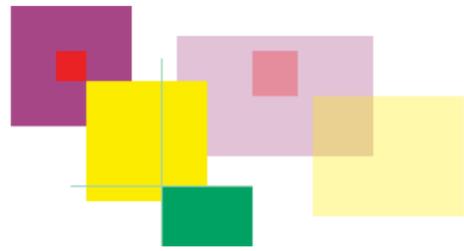
O silêncio é uma negação do ruído, mas resulta que o menor ruído, no silêncio, se torna enorme” declara Miró. Um ponto difuso, único elemento de referência, adquire uma forte importância e faz o espaço em torno ressoar. Ele dá, assim, toda sua presença ao espaço colocando em realce a trama, a materialidade da superfície.

Em Miró, silêncio se contrapõe a ruído. É negação do ruído. Qualquer ruído fica enorme no silêncio. O ruído impacta o silêncio. No gesto de interpretação da Fundação Miró, o espaço branco ressoa a partir do pingo azul difuso: um ruído, uma interferência no branco igualmente difuso. O ponto azul ressoa e torna o branco enorme ou seria o contrário? Ainda

---

<sup>4</sup> V. anexo 2

<sup>5</sup> O texto está escrito em quatro línguas. Optei por transcrever o que se encontra em francês: “Le silence est un refus du bruit, mais il résulte que le moindre bruit, dans le silence, devient énorme” déclare Miró. Um point diffus acquiert d’autant plus d’importance qu’il constitue le seul élément de référence, tout en faisant résonner l’espace. Il donne ainsi toute sa présence à l’espace en mettant en valeur la trame, la matérialité de la surface.”



com Miró, suas palavras sobre o toque da cor em suas pinturas, toque que faz ruído e que para nós, reclama sentidos. Miró responde a partir de uma pergunta de Georges Raillard<sup>6</sup>:

*Giacometti dizia: 'Miró é tão pintor que quando põe um toque de cor, é sempre justo'. Não, um toque não. Um toque é como se o senhor tivesse somente um olho, como se algo lhe faltasse; (tapa um olho com a mão): o senhor não vê nada. Ou como se não tivesse mais uma mão. Eu não gosto de uma cor. Se dizem: Que cor o senhor prefere?, a pergunta quase não tem sentido para mim. Não tem resposta. (Raillard, 1978, tradução livre de Joyce Palha Collaça).*

*"Giacometti decía: 'Miró es tan pintor que cuando pottle un toque de color, siempre est justo'. No, un toque no. Um toque es como si usted tuviera sólo um ojo, como si algo le faltara; (se tapa um ojo com la mano): no ve usted nada. O como si no tuviera más uma mano. Y a mí no me gusta um color. Si dicen: ? Qué color prefere usted?, la pregunta no tiene casi sentido para mí. No hay respuesta." (Raillard, 1978).*

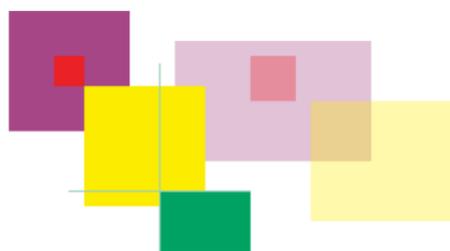
## Silêncio, dito e não-dito

A reflexão sobre o silêncio, e sobre o não-dito, como já situamos, está densamente formulada no livro *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Neste livro encontramos uma extensa teorização sobre o não-dito como ponto que acolhe duas conceituações fortes: sobre o silêncio fundador bem como sobre a política do silenciamento, que é *o por em silêncio*. Silêncio, política de silenciamento e não-dito estão em relação com a incompletude da linguagem, aqui compreendida como objeto simbólico cujos processos de produção de sentidos, inscritos na base material da língua em sua relação com o ideológico e o inconsciente, são lugar tanto das tensões e contradições entre paráfrase e polissemia, a repetição, a diferença e a mudança, quanto do fugaz, do equívoco, do que não se apreende senão no só-depois.

No silêncio, pensado por Orlandi como respiração – “reco necessário para que se possa significar” – e como horizonte - “como iminência do sentido” – (Orlandi, 1992, p 13), se encontra a movimentação dos processos de significação, e seus efeitos. A compreensão dos

---

<sup>6</sup> *"Giacometti decía: 'Miró es tan pintor que cuando toque un toque de color, siempre est justo'. No, un toque no. Um toque es como si usted tuviera sólo un ojo, como si algo le faltara; (se tapa un ojo com la mano): no ve usted nada. O como si no tuviera más una mano. Y a mí no me gusta un color. Si dicen: ¿ Qué color prefere usted?, la pregunta no tiene casi sentido para mí. No hay respuesta" (Raillard, 1978).*



efeitos de sentido entre locutores, definição basilar de Pêcheux (1969), tanto nos remete aos processos de identificação-interpelação constitutivos da subjetivação, quanto nos faz pensar nos respiros e nos horizontes do silêncio que abrem o interpretar produzindo fraturas nas identificações e, deste modo, provocam contra identificações e desidentificações. São os processos de subjetivação inerentes aos jogos políticos da interpelação ideológica que fazem com que sujeito e sentidos se entrelacem no imaginário linguístico. Supondo que estamos na origem e no controle do dizer, falamos sempre identificados a alguns sentidos, mas os sentidos, sempre em relação uns com os outros, se encontram em movimento na história e na memória. É assim que nos encontramos submetidos aos efeitos dessas relações móveis de aliança, antagonismo, contradição etc. Nos movimentos dos sentidos se fazem também os movimentos do sujeito em seu dizer, um dizer que nunca diz tudo, nunca significa tudo, se encontra pressionado pelo não-dito bem como pelo sem-sentido e nunca significa o sujeito completamente para si mesmo.

Para Orlandi, “aí se situa o trabalho do silêncio” (Orlandi, 1992, p. 22) que não se confunde com o trabalho da linguagem nem com o não-dito.

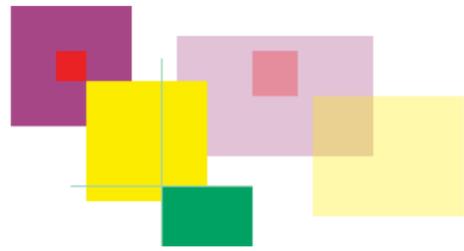
Alguns anos antes de formular esta teorização sobre o silêncio, e dentre as muitas maneiras que tinha para pensar a discursividade, Eni Orlandi comparava o dizer a um caminho com suas margens. Ao longo do dizer, ela dizia, margens vão se constituindo, e não podemos estar simultaneamente no caminho e nas margens. As margens constituem o caminho, assim como o não-dito discursivamente constitui o dito.<sup>7</sup>

Singularmente espremido entre suas margens e seu caminho, o sujeito quase nunca se dá conta, para além do modo como um poeta<sup>8</sup> já cantou, que um caminho único é construído nos inúmeros movimentos desse caminhar entre margens. Margens estas nem sempre visíveis, definidas ou percebidas, de onde se abrem inesperadas surpresas para o sujeito. São caminhos que não seguem em linha reta, com margens na iminência de se diluírem com fissuras, veredas, clareiras ou pontos de recuo.

---

<sup>7</sup> Década de 80, no IEL, UNICAMP. Escrevo sob a forte lembrança das aulas da Eni, com seus gestos que acompanhavam o que, nas minhas associações, formavam caudalosos rios de dizeres com suas variadíssimas e múltiplas margens.

<sup>8</sup> “Caminhante, não há caminho. O caminho se faz ao caminhar” (Antônio Machado).



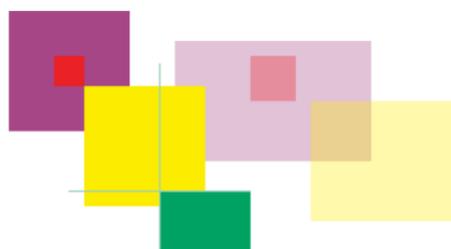
De modo similar, no caminhar com seus dizeres, entre o dito e o não-dito, o sujeito vai se equilibrando entre o que gostaria de dizer, mas não disse; entre o que achou que tinha dito, mas não foi compreendido; entre o que disse a mais, sem se dar conta de que sempre (se) diz (de si mesmo) a mais. Ponto sensível que margeia o dizer, mas que com ele não se confunde, não se reduz nem se compara com o implícito (tal como pensado em algumas teorias linguísticas), o não-dito é necessário para o dizer. Neste *entre* – a tentativa de unicidade do dizer *entre* suas margens errantes não-ditas -, abre-se espaço de interpretação, ou seja, de equívocos, de deslocamentos e de tantos outros possíveis dizeres. (Orlandi, 1992).

## Um rio...de não-ditos imerso no silêncio das gerações

Dentro da reflexão aqui proposta, e para finalizar, retomo tanto o conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, como *A terceira margem do rio*, fruto da parceria em letra e música de Caetano Veloso e Milton Nascimento.

Em *A terceira margem do rio*, um filho conta a história de seu pai, que um dia, “Sem alegria nem cuidado [nosso pai] enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras...” (Rosa, 1976, p. 27). O pai, então, vai para uma canoa que havia mandado fazer para si. O pai fica lá, sendo visto ao longe, sem querer ser alcançado. Lá fica o pai nesse jogo entre margens, sem nunca se aproximar nem de ilhotas. Sempre parado em um rio em movimento, o pai se (a)funda (em) um silêncio de outra natureza, pois ao invés de fluir nos sentidos em sua movência, estabiliza-se em um ponto incompreensível para os outros. Sua própria margem é esta terceira enigmática que sinaliza sua verdade.

Sua história é narrada por um filho em estado de espanto, que toma para si cuidados com o pai na canoa. Levando alimentos, roupas e sempre tentando ver, falar e ser ouvido pelo pai, esse filho, da margem em que se situa para vê-lo e dizer-lhe algumas palavras, fica mergulhado no silêncio do pai, no *entre* sentidos não formulados. *Entre* o pai, sua mãe e seus irmãos, entre o pai e os moradores da cidade, entre o pai e o tempo que ao passar deixa marcas (um neto que nasce, o tio que vem morar e trabalhar na fazenda, a mãe que se muda...) fielmente transmitidas oralmente pelo filho para um pai sempre em silêncio. E o *entre* se torna uma posição filial: a de quem permaneceu na beira do rio imerso em seu imaginário.



Diz o filho: “Nosso pai carecia de mim, eu sei-na vagação, no rio no ermo-sem dar razão ao seu feito”<sup>9</sup>.

Ao silêncio do pai, precisando lidar com a *estranheza* da verdade do pai, o filho responde para si mesmo, em seus pensamentos silenciosos sem respostas, com uma fidelidade à toda prova. Perdido no imaginário dos sentidos não formulados, o filho diz: “Eu fiquei aqui, de resto”<sup>10</sup>. Ao significar esse pai que se fazia presente na ausência, o filho se sentia culpado sem saber o porquê de tanta culpa. Como explicar o sentimento filial da culpa se ele havia abdicado de sua própria vida para sustentar a do pai? De onde vinha a culpa se ele fazia tudo para manter o pai vivo naquela estranheza que não era dele, filho? “... e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo”<sup>11</sup>, um rio que segue no movimento silencioso dessa paternidade fluida. Um silêncio doloroso, incompreensível e sem bordas simbólicas. Qual o desejo do filho?

No conto, é mergulhado em sentimentos inexplicáveis que o filho tem uma ideia. Na tentativa de resolver o impasse, de tirar o pai desse lugar do silêncio e, assim, saírem os dois desse lugar *entre* sentidos não formulados, o filho, mesmo com uma ideia que o fazia pensar que seria *doido*, propôs ao pai idoso uma troca. Ele se propôs a trocar de lugar com o pai, ou seja, a ficar na canoa para que o pai, já em sua velhice avançada, pudesse descansar. Assim, tentando atar bordas ou construir uma ponte ou instaurar uma margem para salvar o pai imaginário, o filho propõe ocupar o lugar do pai fazendo um gesto de repetição. “Agora o senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...”<sup>12</sup> Porém, é ao romper o silêncio com um rio de palavras que ele instaura alguma margem, evitando infligir a si um auto silenciamento, que seria sua própria morte no simbólico. Nas margens de seu dizer ao pai ressoam e significam a sua própria margem, instituindo sua separação do pai.

A linguagem tem a incompletude em sua ordem própria, o que em termos da psicanálise é o mesmo que dizer que se estrutura em torno de uma falta. Estas palavras, ditas ao outro, ressoaram no filho a sua falta e, assim, para a possibilidade de libertação, ou melhor, de instituir uma diferença com o pai. No conto, o filho correu, fugiu, se tirou de lá de modo desatinado, adoeceu e pediu perdão. Perdão ao pai, por ter achado que o pai tinha *parte de*

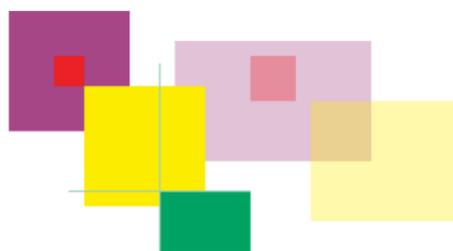
---

<sup>9</sup> Rosa, 1976, p. 31.

<sup>10</sup> Rosa, 1976, p. 30.

<sup>11</sup> Rosa, 1976, p. 31.

<sup>12</sup> Rosa, 1976, p. 31, 32.



*além*, sinal de que o pai era um pai morto? Perdão a si mesmo por ter sido o que não foi e ter permanecido calado?<sup>13</sup>

Nenhum gesto de análise é pertinente se não incluir o que Freud chama de covardia moral do eu. Porém, o desencontro entre o pai e o filho é da ordem da descontinuidade do sujeito, que ao comparecer se desvanece e, ao mesmo tempo, provoca efeitos. O pai na canoa – talvez vivo apenas no imaginário do filho? – era um ponto intransponível. Foram as palavras ditas, recortando seu próprio silêncio e fazendo ressoar sua falta, que abriram para o filho a possibilidade de se haver com sua canoa e sua própria terceira margem. Ou seja, mover sua canoa ao preço do adoecimento, mas movê-la<sup>14</sup>.

Na música *A terceira margem do rio*, Caetano Veloso e Milton Nascimento jogam com o que parece mais estabilizado na língua para desestabilizar sentidos logicamente organizados<sup>15</sup>. Todo o texto da música segue em um fluxo quase ininterrupto de palavras que, enlaçadas pelos sons, multiplicam-se em efeitos de sentidos. No fluxo marca-se a interrupção, o corte, mas também se marcam as múltiplas possibilidades do dizer.

Um fluxo cortado pela escrita das próprias palavras – com suas maiúsculas, com pontuações, com o aprisionamento de alguns sentidos - e ao mesmo tempo, fluindo no seu encadeamento acústico incessante. Como que fazendo com palavras o rumor de um rio, os dois cantam:

“Oco de pau que diz: eu sou **madeira, beira Boa**, dá vau,  
**Tristriz** Risca **certeira** Meio a meio o **rio ri** Silencioso sério  
**Nosso pai não diz, diz: risca terceira**” (negritos nossos)

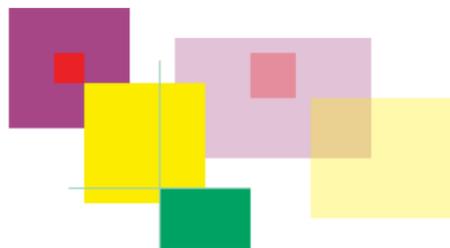
Provocando esse deslizar das palavras, jogando com aliterações e assonâncias – “madeira beira; beira boa; rio ri: certaيرا terceira; tristriz; risca risca” - os compositores deslocam a morfossintaxe da língua por meio de associações paradigmáticas com base nas imagens acústicas e em sentidos evocados. Esse processo e outros, espaços na língua para brincadeiras poéticas – que, entre outros nomes, são designadas como paronomásia, no

---

<sup>13</sup> “Sou o que não foi, o que vai ficar calado.” (Rosa, 1976, p. 32)

<sup>14</sup> Freud, Sigmund, 1976 [1936].

<sup>15</sup> Esta parte do texto retoma um pequeno trecho do artigo ‘Silêncio e metáfora, algo para se pensar’, publicado em 2007.



antigo quadro de referência das figuras de linguagem -, está inscrito na língua. Não é simplesmente um uso que se faz dela em ocasiões especiais.

Em outros pontos da canção, a descontinuidade da canção, a descontinuidade da cadeia marcada pelas repetições, pelas maiúsculas, pela contradição e, principalmente, pelo jogo fônico, também desorganiza as frases e configura a incompletude do simbólico. Não é possível tudo dizer, sempre resta uma terceira margem:

“Meio ameio o rio ri silencioso sério”  
“Nosso pai não diz, diz: risca terceira”

O rio tem suas margens, e também esta terceira margem, assim como as palavras ditas e as não-ditas que ficam nas beiradas das enunciações, pressionando o dito com as possibilidades inúmeras do por dizer. As palavras transpiram silêncio, como nos diz Orlandi (1992), um silêncio onde os sentidos, em sua movência, em seu fluxo incessante, se mostram/se calam na iminência do dizer. E é o que cantam os compositores:

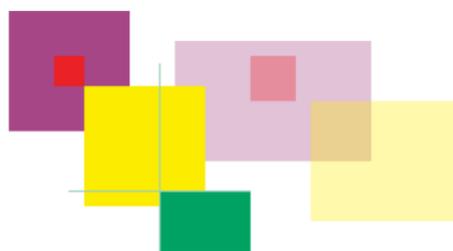
“Casa da palavra Onde o silêncio mora Brasa da palavra  
A hora clara, nosso pai Hora da palavra Quando não se diz  
Nada Fora da palavra Quando mais dentro aflora.” (negritos nossos)

Nesse fluxo contínuo / descontínuo, em que se constrói/desconstrói a positividade do dizer, nada restando senão seus efeitos, emerge “o equívoco do associativo e da metáfora” (Pêcheux, 2004, p. 59). Em outras palavras, na margem virtual do não-dito, no silêncio, escorrem associações de som e de sentido, de sons causando sentidos, e de sentidos se desfazendo, se deslocando nos sons efetivamente ditos.

“Nosso pai não **diz, diz**”

Nesse verso, a gramática, em sua representação imaginária da fluidez da língua, exige completude, exige distinções. No verso dos compositores, entretanto, o que a vírgula na escrita da língua separa, o jogo homofônico da repetição junta. O que a vírgula, marcando a elipse, tenta organizar, o fluxo da massa acústica dissolve. E ao juntar, faz deslizar a estrutura significativa, provocando a surpresa da irrupção de sentidos outros: “diz, diz” ou “desdiz”?; “diz, diz” e “desdiz”?

“Asa da palavra Asa parada agora”



## Breve finalização?

Com esta reflexão, tentei provocar as noções de silêncio fundador, dito e não-dito colocando-as em relação com a pintura, com a literatura e com a música.

No movimento dos significantes e dos sentidos, imerso em seu silêncio fundamador e enigmas, segue o sujeito com seu olhar, sua escuta, seus dizeres, seus não-ditos e suas palavras ainda por formular. Sigamos, pois.

## Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. Um distúrbio de memória na Acrópole. In Freud, Sigmund. **Edição standard brasileira**, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976 (1936).

LACAN, J. **O saber do psicanalista**. Seminário 1971 -1972. Recife: Publicação interna do Centro de Estudos Freudianos, do Recife, 1997.

LACAN, J. **O seminário Livro 11** Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988 (1964).

MARIANI, Bethania. Silêncio e metáfora, algo para se pensar. IN INDURSKY, Freda e FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Análise do discurso no Brasil, mapeando conceitos, confrontando limites**. São Paulo, Porto Alegre: Claraluz & Programa de PG em Letras UFRGS, 2007.

NASIO, J.-D. **O olhar em Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor. 1992.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

RAILLARD, Georges. **Miró. El color de mis sueños**. Diálogos de Georges Raillard. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 1978.

ROSA, Guimarães. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: editora José Olympio, 1976.