

À procura da palavra: silêncios

Luzia Aparecida Berloff Tofalini¹

Lara Luiza Oliveira Amaral²

Resumo: O homem do nosso século, para evitar o vazio, a mudez e o silêncio, vive rodeado pelos gritos da televisão, pelas buzinas dos automóveis, pelos discursos incessantes de terceiros. Ao partir do pressuposto de que esse sujeito se encontra na corda bamba do silêncio, equilibrando-se em palavras vagas, imperfeitas, inconclusas e mal posicionadas, correndo o risco de cair dentro de si e escutar o barulho oco do seu interior, é que encetamos esta análise do texto de *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares. Trata-se da inserção de uma menina com trissomia 21 em um mundo caótico de guerra. Na qualidade de leitores, seguimos em todo o texto os passos silenciosos dela e de seu companheiro, Marius. Atados pela narrativa fragmentada de Tavares, buscamos demonstrar ocorrências de silêncios que estruturam seu romance. Para tanto, recorreremos aos estudos de autores como Sontag (1987), Steiner (1988), Breton (1997), dentre outros.

Palavras-chave: Romance contemporâneo. Silêncio. Gonçalo M. Tavares.

The rest is silence.

Hamlet, William Shakespeare.

A arte do silêncio

No início do século XX, Tchekhov escrevia um “diálogo de surdos”, no qual uma fala se perdia entre as rubricas do palco e não alcançava o seu interlocutor. Mais recentemente, Samuel Beckett parecia seguir os seus passos ao criar um teatro baseado no não dito da linguagem. Nele, ações e falas são ditas, mas não concretizadas. A ação torna-se a palavra oca de um movimento que não ocorreu. O diálogo mantém-se perdido entre dois interlocutores que não se comunicam. Cada vez menos as narrativas longuíssimas se fazem presentes. É preferível um texto mais curto, mais denso e menos descritivo, do que as extensas elucubrações de um *Tristram Shandy* (1759), *Pamela* (1740) ou *Clarissa* (1748). Os séculos XVIII e XIX, com menos palavras conhecidas em dicionário, encheram folhas e folhas que foram se perdendo com o tempo. Hoje, rodeados de palavras, idiomas e dialetos reconhecidos e estudados, buscamos o silêncio de uma página em branco.

¹ Doutora em Letras (UNESP) com pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Professora Associada da Universidade Estadual de Maringá (UEM), atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE/UEM), Maringá, PR, Brasil. E-mail: luziatofalini@bol.com.br.

² Mestranda em Letras - Estudos Literários na Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, PR, Brasil. E-mail: lraluizaoliveira@gmail.com.

O século XXI guarda uma menina de poucas palavras que está à procura do seu pai. Ela caminha a esmo pelas ruas à procura de alguém que a ajude, que possa ouvir o silêncio das suas falas desconexas. Como um *flanêur* que vislumbrava as vitrines de Baudelaire, a menina assiste à vida turbulenta das pessoas que correm pelas esquinas, ruas e cafés. O relógio da catedral corre com os seus ponteiros, estamos todos atrasados demais, atarefados demais, preocupados demais. As bombas que explodiram cidades podem voltar a cair e é preciso marcar o ponto de entrada e saída, terminar mais um relatório, fechar mais uma compra. O mundo não parou com a primeira grande guerra, em que milhares de homens com armas metalizadas ardiam em chamas. E o mundo continuou a rodar, lenta e pacificamente, enquanto as fumaças acres escapavam dos fornos nos campos de concentração anos depois. A bomba atingiu a catedral, destruiu os relógios, mas ainda ouvimos o *tic tac* para o sino que soaria mais uma vez, e sempre.

Nos anos 2000, Gonçalo Tavares, em sua produção literária, rememora as atrocidades da Segunda Guerra Mundial em uma tentativa de ajudar uma menina com trissomia 21 a encontrar seu pai. No meio do caos de um mundo que parece ter perdido o senso, olhamos para o rosto arredondado de olhos doces e esquecemo-nos, mais uma vez, da bomba que eclode no país vizinho. Sem dizer uma palavra, seguimos seus passos surdos, um arrastar lento, um espaço vazio de coisas e sons, de pessoas sozinhas e quietas. Lemos um romance em que, muitas vezes, o autor preferiu não dizer, não explicar, manter a página em branco para um leitor que anseia por palavras. Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do seu pai* (2015), Tavares evidencia aquilo já apontado por Tchekov, Beckett e outros autores: a queda da palavra e o encontro com o silêncio. Nesse momento, portanto, discutiremos como o silêncio caracteriza a arte moderna e contemporânea. Em seguida, com um foco mais particular na obra de Gonçalo Tavares, evidenciaremos os silêncios e silenciamentos presentes nesse romance, até, por fim, alcançarmos o silêncio do eu que invade seus personagens.

Em um mundo tecnológico rodeado de sons, imagens e palavras, a arte parece buscar o seu contrário e encontrar refúgio no silêncio. Em *A estética do silêncio*, Susan Sontag salienta tal ideia: “A arte expressa um duplo descontentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia. Ela levanta duas reclamações sobre a linguagem: as palavras são cruas demais e também ocupadas demais” (SONTAG, 1987, p. 29). Como apontado acima, hoje

dispomos de incontáveis palavras, dentre inúmeros idiomas, mas o barulho da fala atordoia e o artista se recolhe no silêncio da página em branco. De forma similar, mas com uma ideia diferente, George Steiner também comenta, em *Linguagem e silêncio*, a busca do silêncio nas obras de artistas atuais: “o escritor de hoje tende a usar muito menos palavras, e muito mais simples, tanto porque a cultura de massa diluiu o conceito de instrução”, quanto porque “diminuiu extraordinariamente o conjunto de realidades das quais as palavras podem dar conta de modo necessário e suficiente” (STEINER, 1988, p. 44). A linguagem aparece agora como insuficiente em um mundo rodeado de falas.

Ainda de acordo com Steiner, podemos ressaltar a fala, e o seu excesso, como uma característica para o refúgio do silêncio atual. Em uma lembrança da história da fala nos antigos, Steiner explica que

Tanto a mitologia hebraica como a clássica trazem em si os vestígios de um antigo medo. O desabamento da torre de Babel e Orfeu despedaçado, o profeta que fica cego para ter acesso à visão interior, Tâmiris morta, Marsias esfolado, sua voz transformando-se no grito de sangue ao vento – tudo isso fala de uma percepção mais profundamente enraizada do que a memória histórica, do milagroso excesso que é a fala humana (STEINER, 1988, p. 55).

Desse modo, continua o autor, a fala seria aquilo que distinguiria o homem dos demais seres animados, “o que define a singular eminência do homem acima do silêncio da planta e do grunhir da fera” (STEINER, 1988, p. 55). Assim como dominou os animais e terras, o homem tomou as palavras para si e tornou-se escravo dela. Ao “libertar-se do grande silêncio da matéria”, a palavra aproveitou de sua fraqueza e vulgaridade para alastrar-se e o dominá-lo. Preso nas amarras da língua, o homem, atado também à situação caótica do mundo em que vive, tentou descrevê-lo para os demais e falhou. O mundo antigo, inflado com as revoltas divinas e punições dos deuses, já não existe mais. Agora, as punições vêm dos próprios braços humanos contra os seus, o mundo moderno tornou-se o exemplo do caos e do absurdo. Como salienta Rosenfeld em *Reflexões sobre o romance moderno* acerca da “nova experiência da personalidade humana” no mundo moderno, vivenciamos um mundo “em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos,

espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem” (ROSENFELD, 1973, p. 86).

No impasse entre o excesso de fala, apontado por Steiner, e o caos do mundo, descrito por Rosenfeld, o artista busca uma alternativa para continuar a dizer, apesar do barulho incessante que o rodeia, o que leva Steiner a apontar o silêncio como uma alternativa:

Justamente por ser a rubrica da humanidade do poeta, por ser aquilo que faz do homem um ser de inquieto empenho, a palavra não deveria ter vida natural, ou santuário neutro, no espaço e no tempo da brutalidade. O silêncio é uma alternativa. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto que o poema não-escrito (STEINER, 1988, p. 74).

O não escrito, o não dito, a página em branco e suas demais fragmentações, não apenas reconfiguram as folhas impressas, mas influenciam, também, na própria caracterização da narrativa. Estamos diante de um novo estilo em que as personagens se tornam “estranhas e impenetráveis” em um mundo em que “os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes ‘estrangeiros’, solitários, sem comunicação” (ROSENFELD, 1973, p. 94). Atingimos então o silêncio na (e da) narrativa, sendo este, como aponta Sontag, “o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativeiro servil face ao mundo, que parece como padrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra” (SONTAG, 1987, p. 14). Os solitários personagens de um artista que tenta, em seu último rabisco sem cor, libertar-se do mundo que o aprisiona. Dando continuidade aos estudos de Sontag, reforçaremos a ideia de uma arte do silêncio e suas principais características:

Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio – movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados. Um dos resultados é um tipo de arte que muitas pessoas caracterizam, de modo pejorativo, como taciturna, deprimida, submissa e fria. No entanto essas qualidades privativas existem no contexto da intenção objetiva do artista, que é sempre discernível. Cultivar o silêncio metafórico sugerido por temas convencionalmente sem vida (como em boa parcela da arte Pop) e construir formas “mínimas” que parecem carecer de ressonância emocional são em si opções vigorosas e com frequência estimulantes (SONTAG, 1987, p. 17).

A ideia de uma obra mais deprimida, taciturna ou fria nos leva a pensar na angústia presente em grandes romances a partir do início do século XX. Kafka descreve em poucas linhas o desespero de um homem frente ao absurdo de ser inseto; Camus, em um de seus romances curtos, relata o caso do árabe morto sem motivos por um homem que não nos diz muito e está prestes a ser morto em praça pública; Tavares coloca-nos frente ao caos de um mundo em guerra onde uma menina com trissomia 21 caminha solitária em busca de ajuda. Talvez o fato da busca pelo silêncio em recorrência atualmente, resultando em uma literatura mais fria e taciturna, seja justamente porque o mundo nos mostra, cada vez mais, frieza, desespero e solidão.

Frente a sujeitos que já assistiram ao mundo quase explodir duas vezes, armas nucleares dizimarem populações em segundos, a crueldade humana atinge os picos do absurdo. A palavra presa na garganta não sai com o grito da dor, e por isso o silêncio de uma narrativa contada em poucas palavras atinge-nos em cheio no peito. O tiro descrito por Camus é rápido, a sentença de morte é ainda mais. Gregor é inseto assim que acorda. Marius encontra Hanna na primeira página e seguem juntos em poucas palavras. A linguagem simples, e até mesmo direta, é justamente aquilo que Sontag considera como um fator para atingirmos uma espécie de angústia diante da “anormalidade”:

A força de sua linguagem deriva precisamente do fato de o significado ser tão simples. O efeito de tal simplicidade é com frequência uma espécie de ansiedade – como a angústia produzida quando coisas familiares não estão em seu lugar ou não desempenham o seu papel costumeiro. É possível fazer com que se fique tão angustiado pela literalidade inesperada como pelos objetos “perturbadores” e pela escala e condição inesperadas dos objetos (SONTAG, 1987, p. 36).

O inesperado atordoia e assusta o leitor despreparado (e até mesmo os mais experientes). Não dispor de informações suficientes para montar uma narrativa estruturada com detalhes acaba por desestabilizar aqueles leitores não acostumados. Somos jogados dentro de uma história que parece acontecer há anos, mas temos acesso apenas a poucos capítulos dispersos. Quem é o homem que leva Hanna pelas ruas de Berlim? Como a menina se perdeu? Quem é seu pai? De onde ela veio? De onde ele veio? Para onde eles vão? As respostas se perdem nos capítulos curtos do livro. Esperamos uma explicação detalhada dos

fatos, mas encontramos apenas pedaços esparsos das fichas de um curso ensinando os elementos básicos da vida humana: fornecer seus dados pessoais, nomear a posição relativa dos objetos, identificar o relógio como instrumento que serve para ver horas, indicar a parte do corpo que dói. Isso porque, retomando Steiner, “o instrumento à disposição do escritor moderno está ameaçado por restrição a partir do exterior e por decadência a partir do interior” (STEINER, 1988, p. 46). O mundo de fora restringe suas palavras, enquanto o seu eu se fragmenta diante do abismo da palavra.

Mergulhando no texto, estendemos agora nossas buscas pelos diversos silêncio(s) possíveis nessa obra de Gonçalo Tavares, seja como não ditos, implícito, mistério, confiança ou raiva. Além dos silêncios propostos, há também os silêncios impostos que nominaremos aqui como *silenciamentos*. Há o *silenciamento* de uma raça, tida como maldita por uns, e dizimada, que luta para expressar-se em meio à total desolação. E também, mais timidamente, o silenciamento de uma deficiência que se esconde através dos olhos doces e arredondados de uma menina perdida.

A palavra que paira sobre o vazio

Para que o caos seja estabelecido, é preciso que se tenha conhecido a ordem de outrora. Para que a paz seja ressaltada, é preciso que se tenha visto e sofrido os horrores da guerra. Assim, para que o silêncio se sobreponha, “é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem” (SONTAG, 1987, p. 18). Retornemos à ideia de Steiner sobre a exaltação da fala pelo homem como uma forma de diferenciá-lo dos demais seres. O silêncio passa a ser entendido, dessa maneira, como o seu inimigo, pois seria justamente o que o aproximaria, novamente, dos animais ou demais objetos. Todavia, David Le Breton, em *Do silêncio*, complementa:

A ideologia da comunicação assimila o silêncio ao vazio, a um abismo no seio do discurso, não compreende que, às vezes, é a palavra que forma a lacuna do silêncio. Mais do que o ruído, o silêncio é o inimigo reconhecido do *homo communicans*, a sua vocação. Implica, na verdade, uma interioridade, uma meditação, uma distância assumida em relação à turbulência das coisas, uma ontologia que não tem tempo de aparecer, se não estivermos atentos a ela (BRETON, 1997, p. 12).

Isso nos leva a reformular as afirmações anteriores e concluir que, na realidade, o silêncio coexiste na palavra, deixando de ser seu avesso, inimigo. Ao escolher uma palavra em detrimento de outra, algo não ficou dito, permaneceu no silêncio. O receio do silêncio que nós, *homo communicans*, temos, é devido a ele ser justamente a ponte possível para que possamos encarar os nossos próprios abismos, a quietude da nossa própria interioridade. Por isso, aumentamos o som da televisão, abrimos as janelas para que o barulho da cidade nos invada, vomitamos palavras desconexas em busca de um discurso que não cesse, já que “a hemorragia do discurso é causada pela impossibilidade de suturar o silêncio” (BRETON, 1997, p. 15). Estamos na corda bamba do silêncio, equilibrados por palavras frágeis que insistem em nos deixar cair e mergulhar em nós mesmos.

Muito além de ser sinônimo de reclusão, frieza ou tristeza, o silêncio significa de formas diversas. Em uma narrativa, por exemplo, veremos o modo como o autor manuseia suas “faltas” a fim de complementar sua obra. Sobre as diversas “modalidades” do silêncio, Breton esclarece:

[...] o silêncio é o intervalo preciso para as modulações da comunicação, a respiração do sentido, mas não tem apenas significado na sua forma, o seu conteúdo desenha, no fio do discurso, figuras carregadas de sentido: fecho, abertura, interrogação, expectativa, cumplicidade, admiração, espanto, dissidência, desprezo, submissão, tristeza, etc. É imediatamente, nos limites dos assuntos a que se refere, uma forma de discurso para além da palavra. É um poder ambíguo. O silêncio não se refere nunca a um significado permanente, os seus movimentos correspondem à circulação social do sentido. Dando lugar a todas as possibilidades, ele coloca o homem na indecisão ou no mal-entendido quando as circunstâncias não permitem chegar a uma conclusão inequívoca (BRETON, 1997, p. 75).

Posto que o silêncio é plural, e não apenas único e fechado em si mesmo, é importante frisar a sua relação com a palavra. Isso porque “o silêncio adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora do estatuto de participação de quem fala, fora das circunstâncias e do conteúdo da comunicação e da história pessoal dos indevidos em presença” (BRETON, 1997, p. 75-76). As construções de silêncio dessa narrativa de Gonçalo Tavares nos levam a perscrutar as formas do vazio que, agora, passamos a analisar.

Uma história não contada

A história é um recorte de memórias, ditadas por um grupo seletivo de pessoas, sobre determinado fato. No momento em que escolhemos um grupo em detrimento de outro, o silêncio se faz presente. A *estória* contada por uns, ao transformar-se na *história* didatizada e tida como “real”, apaga os demais participantes e silencia suas vozes. Em *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, estamos rodeados de personagens judeus, com referências explícitas aos campos de concentração e às demais atrocidades da Segunda Guerra Mundial. O protagonista, Marius, está fugindo e não sabemos ao certo o motivo, porém, pode-se indagar se não seria justamente uma fuga devido à sua própria raça em períodos tão turbulentos.

As vozes dos judeus foram constantemente silenciadas, tendo hoje, em pequeno número, um alcance maior de tudo o que se passou durante o século anterior. Em *Memória, esquecimento e silêncio*, Michael Pollak ressalta a relação entre o silêncio e a memória na construção da história. De acordo com o autor, um passado de silenciamento, como é o caso dos judeus, “longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”, já que “transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas” (POLLAK, 1989, p. 5). A oralidade aparece como a fonte de salvação para aqueles que não dispuseram de lápis, canetas ou câmeras para contar a sua versão dos fatos. O que nos leva, na obra de Tavares, aos “Séculos XX”, ou, “homens-memória”:

E como não confiavam no que se poderá chamar de matéria por mais moderna que fosse a técnica e a segurança que transmitisse a sua conservação, e as sucessivas promessas de imortalidade – haviam regressado, de certa maneira, ao passado, e decidido conservar na memória humana o que teria mesmo de ser defendido, o que nunca deveria ser engolido por qualquer vandalismo – ou dos homens ou dos elementos naturais.

Havia, espalhados pelo mundo, sete homens, sete judeus, que tinham memorizado, sem qualquer falha, toda a História do século XX. (...) Esses sete homens – explicou Terezin – memorizavam o mesmo tempo; são homens-memória cuja única função – além de tentarem continuar vivos – é a de não esquecer um único dado, uma única linha. Como é evidente o que

memorizavam tem a ver, directa ou indirectamente, com a nossa história particular, a dos Judeus (TAVARES, 2015, p. 186).

A história, sujeita a falhas, apagamentos ou desvios, está agora cravada na pele e percorre o sangue que escorreu em muitos quilômetros gelados da Alemanha, Polônia e demais países da guerra. O método de memorização dos Séculos XX ocorre como é entendido pelas teorias da memória: através dos espaços³. Cada homem-memória desenvolve “o seu mapa mental; cada um orienta-se, na própria cabeça, de uma maneira diferente – um acontecimento que, na memória de um, deixe-me falar assim, está à esquerda, na memória de outro Século XX pode estar à direita” (TAVARES, 2015, p. 187). Desse modo, gravando em cada canto da mente um pedaço da sua história, os judeus estariam a salvo das perdas históricas. Entretanto, Terezin ressalta para Marius:

Existirão falhas de transmissão, mortes prematuras que impedirão este multiplicar por sete em cada geração, mas com todos os imprevistos e todas as falhas teremos a certeza de que, se todas as fotografias e imagens desaparecerem, se todos os documentos forem destruídos por uma calamidade qualquer ou por vontade de alguém, teremos a certeza, dizia-lhe, de vários pontos do mundo, nas praças, nas rádios, nos sítios de maior visibilidade, aparecerão judeus a contar a mesma história, a relembrar os factos, os dados – e sem falhas, todos com o mesmo discurso, exactamente com as mesmas palavras, quer estejam a falar na Ásia ou na Europa (TAVARES, 2015, p. 190).

O que aponta Terezin é confirmado por Pollak ao frisar a instabilidade da memória: “mas nenhum grupo social, nenhuma instituição, por mais estáveis e sólidos que possam parecer, têm sua perenidade assegurada”, entretanto a sua memória “pode sobreviver a seu desaparecimento, assumindo em geral a forma de um mito que, por não se ancorar na realidade política do monumento, alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas” (POLLAK, 1989, p. 11). Ou seja, “trata-se, simplesmente, de acreditar mais na nossa memória do que nos diferentes materiais que inventámos para a conservar fora do corpo” (TAVARES, 2015, p. 190). Isso porque, sabendo serem silenciados pela “memória oficial” da

³ Nos estudos sobre memória é recorrente a referência ao “Mito de Simônides”. De forma breve, entendemos que a recorrência a esse mito é, justamente, porque conta a história de um homem, Simônides, que conseguiu reconhecer, dentre os destroços de um salão que desmoronara, os convidados da festa a partir dos lugares em que estavam sentados. A memória, desse modo, está vinculada ao espaço, como aponta Terezin ao comentar sobre os homens-memória e seu método de memorização.

história, foi preciso utilizar do próprio corpo para manter vivas, em alto e bom som, suas lembranças.

A ideia de usar o corpo como receptáculo para as memórias é estudada por Aleida Assman em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Com base na teoria da memória de Nietzsche, a autora apresenta o corpo e suas cicatrizes como o acessório mais poderoso da mnemotécnica:

Nietzsche desprende a teoria da memória e da história da interioridade e de referências individuais, para associá-la, pela primeira vez, a instituições de poder e violência. Sua tese sobre a “dor como o acessório mais poderoso da mnemotécnica”, Nietzsche a desenvolveu em uma retórica simples de pergunta e resposta. Sua pergunta: “Como se cria uma memória para o animal humano? Como se entalha nesse entendimento de natureza instantânea, em parte embotado, em parte confuso, nesse esquecimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali?”. E a resposta: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, *o que dói*, fica na memória” (ASSMANN, 2011, p. 263).

Ao marcar a fogo a pele do gado, por exemplo, o desenho avermelhado assegura-lhe pertencimento a determinada fazenda ou proprietário. Pensemos, nesse momento, nas marcas em seres humanos. A agulha fina com a ponta em tinta a perfurar as camadas mais supérfluas da pele, cravando no tecido a palavra, frase ou desenho preferível. Moebius, o dono do hotel em que Marius e Hanna se hospedam, certa noite, mostra suas tatuagens:

Nas semanas em que muitos tentavam ao máximo disfarçar a sua origem judia, Moebius, pelo contrário, exibia-a em todos os momentos e sítios possíveis, e foi ele próprio que, por esses dias, pediu à mulher que lhe tatuasse pela primeira vez a palavra JUDEU. A esta primeira inscrição seguiram-se, quase naturalmente, disse Moebius, as outras. A pouco e pouco as suas costas foram sendo preenchidas por aquela palavra, em todas as línguas (TAVARES, 2015, p. 137-138).

O uso da tatuagem como forma de não silenciar uma raça leva-nos diretamente para a teoria de Nietzsche, citada por Assmann: “Nietzsche associou à memória não apenas o problema da armazenagem, mas também o da fixação de um presente constante” (ASSMANN, 2011, p. 265). Marcado na pele, assim como os homens-memória carregam na mente, Moebius tenta impedir que o silêncio apague a sua história. A repetição da palavra em

diversas línguas leva Marius a compará-lo a um dicionário: “o dicionário de um único vocábulo. Dicionário que era ainda, simultaneamente, um mapa anatómico e geográfico” (TAVARES, 2015, p. 137-138). Isso porque, além das palavras cobrirem todas as costas de Moebius, desenhavam um mapa cartográfico dos países atingidos pela guerra: “fazendo ali, na pele de Moebius, exactamente o mesmo trajecto da visão, tendo o nome de cada país ocupada pela palavra *judeu* escrita na língua falada nesse ponto do mundo” (TAVARES, 2015, p. 138). A palavra, silenciada diante do absurdo, fala através do corpo. O grande receptáculo de Moebius esconde, entre cada letra da palavra *judeu*, as câmaras de gás, os fornos, a fome, o medo e, principalmente, o silêncio de uma população que não pôde falar.

Um dos elementos apontados por Pollak para o silenciamento dos judeus, além do próprio trauma das situações presenciadas, seria a ausência de um interlocutor que os ouvisse. De acordo com o autor: “Em seu retorno, os deportados encontraram efetivamente essa escuta, mas rapidamente o investimento de todas as energias na reconstrução do pós-guerra exauriu a vontade de ouvir a mensagem culpabilizante dos horrores dos campos” (POLLAK, 1989, p. 6). Sem ter a quem ouvir, os homens-memória perdem a utilidade, todas as datas ali armazenadas cuidadosamente não têm mais propósito. É preciso que alguém queira ouvi-los, caso contrário, “na ausência da possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio-ambiente” (POLLAK, 1989, p. 13). Ou seja, com o silenciamento, vem a “aceitação” do que se passou. Entendemos o termo “aceitar” como uma forma de seguir, apesar dos pesares do passado. Tal fato nos leva ao episódio do hotel em que Marius e Hanna se hospedam. Moebius e sua esposa organizaram o seu estabelecimento de forma a parecer um mapa dos campos de concentração, deixando Marius alarmado ao ler “Auschwitz” na chave do seu quarto:

- Não tem outro quarto?
 - Temos outro vago. E com duas camas. Mas se é a questão do nome não adianta muito.
 - (...)
 - Marius pensou em várias coisas ao mesmo tempo. Teve o impulso de virar as costas de imediato e de tirar Hanna dali, mas não o fez.
 - Porque fazem isso?
 - Porque podemos – respondeu a senhora, secamente. – Somos judeus.
- (TAVARES, 2015, p. 53).

Seja na pele, na mente ou nas paredes de um hotel, a história daqueles que sofreram continua a dizer, apesar do silêncio do mundo diante do fato. Não é sabido se o casal já havia sido preso pelo exército nazista, se chegaram de fato a adentrar os campos ou passaram por qualquer tortura do período. Contudo, sendo ou não ex-prisioneiros, sentem a urgência de mostrar para os outros aquilo que aconteceu com o seu próprio sangue, de expor, sem receios, o que muitos já sabem, mas se calam. O motivo é claro: “somos judeus”, ou seja, eu e a minha raça precisamos encontrar um método que seja possível dizer, para qualquer interlocutor, mesmo que nossas palavras nos escapem vez ou outra diante do absurdo vivido.

Paramos, sem, contudo, finalizar, nesse momento, a discussão sobre o silenciamento da história judia presente na obra de Tavares. Porém, antes de adentrarmos as diferentes espécies de silêncio que constroem a narrativa, lembremo-nos de mais uma história silenciada, essa que independe do século ou raça: a “deficiência”. Hanna, logo no início, é descrita por Marius da seguinte maneira: “Impossível não reparar naquele rosto. O tão característico rosto redondo, olhos e bochechas enormes” (TAVARES, 2015, p. 11). Tais características nos remetem ao rosto doce daqueles com trissomia do cromossomo 21, popularmente conhecida como *Síndrome de Down*.

A característica única de Hanna é o seu rosto tipicamente arredondado, e nada mais. Sua identidade, e modo de vida, são moldados a partir das fichas que leva em uma caixa de madeira. Marius, mostrando as fichas de Hanna para um colega, para aquela que dizia “OCUPAR OS TEMPOS LIVRES DE MANEIRA ADEQUADA”, que o leva a questionar: “você consegue fazer isto? (...) aquele método de aprendizagem e educação de pessoas com deficiência mental fazia-me pensar em quantos de nós não teriam um qualquer problema, bem mais leve, é certo” (TAVARES, 2015, p. 44). Quem, seja na fluidez do mundo moderno, ou mesmo mais antigamente, consegue ocupar os tempos livres de maneira adequada? “Sim, isso é certo, mas sejamos claros, disse eu, ela não é como nós, e isto não é uma tragédia para nós, é para ela. Não podemos brincar com isto, ela não, porque simplesmente não consegue” (TAVARES, 2015, p. 44). Os momentos livres de Hanna são ocupados conforme ditam fichas, professores e terceiros. O mundo fechado daqueles com o cromossomo diferente aflige os demais que, assim como Fried, amigo de Marius, demonstra:

[...] e a imagem estranha – outra pessoa diria bela, no entanto não o era, bem pelo contrário, analisada de modo frio era afinal terrível – era que Fried, tal como eu, parecia pedir-lhe desculpa por não ser como ela, por ser normal e por entender as coisas; com consciência plena de que poderíamos sair de nossa tristeza, qualquer que fosse sua profundidade, mas ela não poderia sair da quantidade de incapacidades que tinha, como que cercada de mundo a mais – porque o mundo se mantém o mesmo para todos, mas a ela sobrava mundo e a nós por vezes faltava (TAVARES, 2015, p. 47).

O mundo de Hanna não a atordoa, não a enlouquece, mas ainda a faz refugiar-se no silêncio. O eco da sua mudez atinge o outro que a vê: “a comunicação é mais difícil de encetar quando um indivíduo de aparência normal aos olhos da sua comunidade social é, pela primeira vez, colocado frente de alguém que tem um defeito físico ou sensorial” (BRETON, 1997, p. 33). As palavras, para ela, não eram facilmente alcançáveis, vivia na eterna luta contra a linguagem, que demonstrava com um sorriso brincalhão de uma eterna criança. A dificuldade da menina leva Marius a alcançar as ideias de Steiner sobre a importância da fala para o homem:

Era nisso então que eu pensava enquanto via na boca dela a luta entre a comida e a linguagem, entre o querer comer e o querer falar, entre uma necessidade, a da alimentação constante, e uma possibilidade de linguagem que nos distinguia em absoluto de qualquer outra coisa ou bicho. E era evidente para mim que, se a língua nos faltasse um dia, se desaparecesse, se fosse arrancada como Hanna temia, faria aparecer em nós uma ânsia extrema e uma nostalgia não da fala correcta, bem pronunciada, mas muito mais do gosto, do sabor da comida, da satisfação fisiológica que a boca tira, ou rouba mesmo, de cada alimento (TAVARES, 2015, p. 59-60).

A dificuldade de Hanna de se expressar, de dizer, faz com que ela se aproxime cada vez mais dos seres de que os homens tentaram por tanto tempo se distinguir ao dominar a palavra: os seres brutos, animais, objetos, que não reconhecem, como aponta Marius, a “satisfação fisiológica que a boca tira”, seja no gosto (físico) ou na *expressão verbal* do sabor. Não tendo dominado a palavra, a comunicação é frágil e quebradiça, a sentença se perde na procura de uma continuação que não vem. O que sabemos de Hanna responde as primeiras questões de uma ficha dos dados pessoais: Hanna, rapariga, catorze anos, aniversário em 12 de outubro, olhos pretos, cabelo castanho, à procura do pai (cf. TAVARES, 2015, p. 12-13).

A partir disso, questões como “nome dos pais e dos irmãos”, “a morada”, “em que escola andas” são todas respondidas com um simples “não”. O que leva Marius a concluir:

[...] a menina não pode ajudar porque não compreende nada, nunca compreenderia nada se ele lhe explicasse – porque há uma coisa que a domina por completo, que agarra a sua existência como se agarram os braços de uma pessoa atrás das costas, deixando-a inutilizada e incapaz de qualquer resistência: a deficiência dela segurava-lhe nos braços, apertava-os atrás das costas, e como àquele empregado de café, com a mão esquerda enorme (...), também a Hanna, alguém, algo, um gene, uma distorção já muito estudada e conhecida pela ciência, lhe havia reduzido a existência, não à mão esquerda, como sucedera com o empregado de café, mas a algo difícil de definir. Como alguém que quisesse gritar, mas não tivesse órgãos para o fazer e assim permanecesse anos e anos, até que a morte, com a delicadeza de que por vezes é capaz, o viesse buscar, levando-o para um sítio onde finalmente tivesse os órgãos suficientes para gritar (TAVARES, 2015, p. 86-87).

Hanna está atada pelo silêncio da deficiência. As amarras em seus braços a impedem de dizer o nome do pai, o motivo da procura, para onde vai e de onde veio. Os nós dos laços que a prendem atingem Marius, que se vê preso a um destino incerto e duvidoso. O não dito de Hanna alcança também a nós, leitores, que nos vemos trancados na narrativa de Tavares farejando pistas, respostas, para as tantas questões lançadas em uma folha em branco.

O silenciamento da deficiência ocorre *na e pela* personagem Hanna. Ao contrário do silenciamento judeu, que sobrevêm, principalmente, das mãos de terceiros, Hanna atua sobre si mesma. Seu corpo, todos os cromossomos e demais características genéticas que a configuram lhe impedem de dizer. A sua deficiência faz com que a sua linguagem falhe, atuando na sua própria figura, perdida e sozinha, procurando alguma coisa que não tem nome, endereço ou telefone. Desse modo, adentremos agora nos escombros da palavra que ficou escondida na sentença, no espaço em branco da folha quebrando a narrativa, no dito escondido no implícito da oração.

A escrita do silêncio

Em um diálogo, temos a noção básica de que é necessária uma troca de falas para que uma conversa se concretize. Esquecemos, entretanto, que “o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um

elemento em um diálogo” (SONTAG, 1987, p. 18). Aquele que ficou em silêncio após a questão lançada também colabora para a construção de um diálogo. Confirma essa ideia Breton, que observa: “todas as situações exigem uma dose sutil de palavras e de silêncios. Uma infração às regras implícitas da conversação, num determinado contexto, provoca o mal-estar, pelo menos num dos participantes, e a procura de uma solução” (BRETON, 1997, p. 28). O que não foi dito por aquele que detinha a vez da palavra abre as portas para um mundo de significados, como complementa Sontag: “um indivíduo que permanece silencioso torna-se opaco ao outro; o silêncio de alguém inaugura uma série de possibilidades de interpretação desse silêncio, de imputação de discurso a ele” (SONTAG, 1987, p. 24). Desse modo, a personagem Hanna é o não dito. Ao ser questionada por Marius, suas limitações a levam até determinado ponto e não avançam. Ficamos prostrados, ao lado do homem, à espera das palavras que não saíram (e nem sairão) de sua boca. Inaugura-se, como observa Sontag, as inúmeras interpretações sobre a personagem: quem é, de onde vem, para onde vai.

Veza ou outra, Marius ainda tenta fazer com que a menina fale, mas as respostas permanecem presas no mundo silencioso de Hanna. Em certo momento, a menina tenta falar, mas temos a sua voz vinda como um sussurro, que não é possível compreender:

Depois aproximou-se, contente, do ouvido de Marius, disse qualquer coisa mas Marius não percebeu. Pediu para ela repetir. Ela aproximou-se de novo do ouvido de Marius e disse mais umas palavras, num tom de segredo. Marius não percebeu nada, insistiu; ela estava cansada. Marius tentou convencê-la, outra vez. Hanna abanou a cabeça como costumava fazer, disse que não, que agora precisava de descansar (TAVARES, 2015, p. 225).

À primeira tentativa falha segue uma segunda, e na terceira vez, quase como uma exaustão, a desistência: é melhor calar quando não se é compreendido. Em outros episódios, notamos demais momentos em que Hanna tenta dizer, mas as palavras parecem não alcançá-la, ou alcançar ao outro: “Hanna murmurou algo que não se percebeu” (TAVARES, 2015, p. 81). O que diz Hanna quando ninguém vê? O que ela tenta revelar por trás dos seus olhos? O silêncio carrega o não dito, o segredo, o mistério. Até que descobrimos, com uma frase solta em meio aos questionamentos: “Não posso dizer o nome – respondeu Hanna. – Arrancam-me os olhos!” (TAVARES, 2015, p. 84). O sujeito implícito carrega a dúvida de algo que não foi dito por inteiro. Isso porque, de acordo com Susan Sontag: “o silêncio mantém as coisas

“abertas” (SONTAG, 1987, p. 27). A dúvida é lançada através da palavra não dita. Gonçalo Tavares não deposita apenas em Hanna os seus silêncios, os demais personagens também carregam frases ditas pela metade. Durante uma conversa entre Marius e Moebius sobre o nome do hotel (que, no caso, não existe), este ressalta:

Vê – disse ele, levantando a cabeça e fixando-me –, obtemos uma forma geométrica. Sabe que esta forma geométrica tem um nome? Não tinha, mas nós demos-lhe um nome, esta forma precisava. Como era possível não dar nome a isto? Não é um quadrado, nem uma circunferência, enfim, não é nenhuma forma geométrica reconhecível, mas isso não é razão para ficarmos mudos, não lhe parece? Pois bem, eu e a minha mulher demos um nome a esta forma geométrica negra, deixe-me classificá-la assim. E era o nome que daríamos ao hotel, se lhe tivéssemos posto um nome. Sabe qual é o nome desta forma geométrica? Quer mesmo saber? (TAVARES, 2015, p. 94-95).

Qual é o nome da forma geométrica de Moebius? A passagem prossegue com um espaço em branco, seguido por um novo início de narrativa, em outro lugar, com outros personagens. Somos deixados na expectativa de uma resposta que não chega. Os pensamentos continuam a buscar respostas através da porta “aberta” (como ressalta Sontag) do silêncio. Estaria implícito aqui um sinal da guerra, como nas linhas entrecruzadas da suástica alemã? Sobre tais questões, Tavares emudece. Vemos o mesmo acontecer em outro momento, em que Marius conversa com um desconhecido que tenta lhe vender um animal morto dentro de uma caixa refrigerada. O homem, especialista no mínimo, faz pinturas e textos em tamanhos microscópios. Durante sua conversa com Marius, ressalta um caso: “pediu-me para escrever na minha letra de milímetros, na minha letra ilegível a olho desarmado, duas frases, apenas duas, formando elas, a olho nu, a forma que eu quisesse”, criamos, então, a expectativa sobre as frases, e logo: “Não vou lhe dizer quais são as frases que eu escrevi no sino a pedido dele. Achei-as estranhas, mas não importa” (TAVARES, 2015, p. 201). Mais uma vez esperamos, em vão, por respostas.

Em desvio das angústias dos implícitos e mistérios, ressaltamos outra visão sobre o silêncio: a confiança. De acordo com Breton: “para ser possível ficar calado, face ao outro, é conveniente conhecê-lo já intimamente e sentir-se ao abrigo do seu olhar e da sua apreciação” (BRETON, 1997, p. 44). Hanna, em poucas palavras, escolhe Marius como o seu par para ajudá-la. Marius, ouvindo o pouco daquela menina, e falando menos ainda, segura sua mão

com carinho enquanto caminham pelas ruas de Berlim. Uma amizade atada pelos laços do silêncio:

Depois de uns segundos ainda com parte da cabeça de fora, Marius afasta-se, fecha um pouco a janela, e senta-se ao lado de Hanna que viu tudo, nada disse, não percebeu bem que era aquilo, mas estava ao lado daquele homem, que se chamava Marius, e que ela sabia que era seu amigo e que a estava a ajudar a procurar o pai, e isso bastava-lhe. Ela sabia, tinha a certeza de que aquele homem era seu amigo e nunca – estava Hanna certa –, nunca lhe arrancaria os olhos ou a língua, aquilo que tanto receara (TAVARES, 2015, p. 211).

Assim confirma Breton: “figura da cumplicidade, é exemplo da tranquilidade e do prazer de estar junto, sem necessariamente recorrer à palavra, uma vez que a presença do outro é suficiente” (BRETON, 1997, p. 97-98). Em nenhum momento o leitor parece ter medo da atitude de Marius em relação a Hanna, sabemos que o homem misterioso zela por ela e quer ajudá-la. O que fica ainda mais evidente no momento em que sente que Hanna corre perigo, como, por exemplo, quando o fotógrafo quer tirar uma foto da menina apenas para preencher mais um campo no seu álbum de crianças com *síndrome de down*. Nesse momento, o silêncio atua por caminhos diferentes. Quando o fotógrafo questiona e Marius abstém-se da fala, a raiva aparece implícita na lacuna do diálogo:

Josef Berman pergunta se pode sentar-se; não respondo e levanto-me. Não percebo porque reage assim, murmura Josef Berman, só queria tirar uma fotografia, é importante para mim, e para ela não tem importância nenhuma – diz. Depois acrescenta, num tom quase agressivo, se não é o pai dela, não percebo essa reacção. Eu ainda não disse uma palavra, só olhei para ele. Agora, sim, falo. Podemos ir para ali, pergunto, e com a cabeça faço um sinal (TAVARES, 2015, p. 214).

Ao guardar para si a palavra de raiva, Marius atinge uma das formas de silêncio observada por Breton: “o silêncio é também um modo de defesa, de domínio de si, um recuo provisório que permite testar a determinação ou avaliar os argumentos do outro” (BRETON, 1997, p. 80). Assim, ao “avaliar” os argumentos de Berman, Marius conclui que não são válidos, e o fotógrafo é agredido por ele. A procura dos dois personagens principais agora se mescla com a fuga de um possível encontro com a polícia ou qualquer um que os reconheça

daquele café, a partir da descrição do homem atordoado pelos socos e pontapés que Marius lhe deu ao proteger a menina, que não é sua filha, de lentes frias e curiosas.

De forma breve, ressaltamos também os silêncios que percorrem os espaços por onde Marius e Hanna caminham rapidamente. O hotel de Moebius, por exemplo, é marcado pela ausência. Não se vê demais hóspedes com frequência, os corredores estão sempre vazios e silenciosos, até o momento em que Marius e Hanna ouvem uma música que logo cessa: “Não tive tempo para concluir nada, pois subitamente ela parou. E aí, sim, instalou-se um silêncio que, e não há outra palavra, me aterrorizou” (TAVARES, 2015, p. 130). O velho Terezin, com seus poucos pertencentes, havia deixado a vitrola ligada, mas logo a desligou. A lei do silêncio não está pregada nas placas das paredes do hotel, mas parece fazer parte daqueles que ali habitam. É necessário deixar que o som seco dos quartos, carregados de histórias, gritem para aqueles que por lá percorrem. Ainda em busca de respostas, Marius nos leva para um antiquário. No alto de uma escadaria, uma porta acendia a luz de um estabelecimento *vazio*:

[...] o antiquário voltou de novo, aos olhos de Marius, cada vez mais curioso, ao estatuto de um D. Quixote, maluco por velharias, com uma loja no quarto andar de um prédio abandonado e que assumira esta posição geográfica não apenas como estratégica e de eficácia comercial, mas até existencial – não perder tempo com *clientes do vazio*, como Vitrius designava os que entravam só para ver, como quem vai não a uma loja – brincava o D. Quixote mas ao cinema (TAVARES, 2015, p. 70).

Desse modo, no alto da loja, Vitrius esconde-se do vazio turbulento de nós, homens e mulheres do século XXI. Hoje, visitamos shoppings recheados de lojas apenas para examinarmos vitrines, adentramos em seus estabelecimentos apenas para olhar um número exorbitante de peças sem termos necessidade. Vamos à procura pelo nada, à busca pelo vazio, como *hobby* de domingo à tarde. Olhamos as grandes obras de arte espalhadas nos espaços públicos, os lustres gigantescos e brilhosos dos estabelecimentos, a grandiosidade do mundo moderno a explodir em cores, sons e formas. Deixamos de notar no canto esquerdo da moldura, na terceira luz à direita do lustre, a figura milimetricamente guardada, a frase escrita em seu tamanho mínimo. Adentramos as portas do estúdio, aparentemente vazio, de Agam. Olhamos pelas lentes mágicas de seu microscópio a linha no bilhete de entrada, e nos deparamos com uma frase: “Agam Josh – Artista”. Nessa frase, explica Agam:

- As letras são tão minúsculas que parecem uma linha, as manchas pretas uniram-se e os espaços em branco desapareceram. As letras parecem não existir. Quando se diminui de tamanho, disse Agam, as diferenças desaparecem – a diferença entre um A e um B torna-se absolutamente ridícula a esta escala, e com a fraca capacidade que têm os nossos olhos. As letras estão com um tamanho de 0,001 milímetro – assim, a olho nu, parecem não existir. O alfabeto, nesta dimensão, transforma-se numa única letra, num único símbolo; num símbolo, além de tudo, vazio, que nada significa; a tinta volta a ser tinta, regressa ao ponto de onde partiu e assim julgamos que não está a acontecer nada e afinal pode estar ali escrito algo de essencial. Letras que só se conseguem distinguir com um microscópio. Ou seja, caro amigo, só tem acesso ao meu nome quem lhe prestar muita atenção. Só quem fixar o olho durante muito tempo nesta linha (TAVARES, 2015, p. 150).

Transformada em linha, a linguagem parece apenas um risco falho na folha em branco, perde-se a grandeza da fala humana, da comunicação. Esquecemos o muito escondido no pouco, a grandiosidade que guarda um conjunto de letras em tamanho menor que 12 em uma folha, seja datilografada, digitada ou digitalizada para nós. Agam poderia ser metáfora para Tavares, que nos mostra, através do microscópio de suas páginas, um enredo em sua forma mínima e comprimida. Expostos somente a linhas finas, temos dificuldade em enxergar além do que os olhos alcançam. Buscamos, incessantemente, encontrar resquícios de palavras nos cantos de suas páginas, na capa, escondido no verso, mas *o resto é silêncio*. Esquecemos, entretanto, que a falta significa, que o silêncio diz, e que “olhar para alguma coisa que está ‘vazia’ ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada os fantasmas de suas próprias expectativas” (SONTAG, 1987, p. 18). A linguagem deixa de ser apenas o que está dito, com todas as letras em tamanho legível, e se abre para diversos caminhos possíveis a partir da sua inexistência, seja microscópica, seja no silêncio de um não dito.

De forma a resumir os estudos alcançados até aqui, temos que a necessidade do silêncio urge na era moderna e pós-moderna. O barulho do mundo reforça a reclusão nas páginas fragmentadas dos escritores, seus silêncios e silenciamentos descritos entre os vazios da palavra. A linguagem em seu mínimo, com palavras dissecadas em lâminas de microscópio, são recortadas e entrecortadas por sentidos e significados diversos. A partir disso, atingimos o ponto ápice da narrativa de Tavares, em que a linguagem do silêncio

avança das letras para as personagens, tomando seu íntimo. Há um eu silenciado que diz muito nas páginas de *Uma menina está perdida em seu século à procura de seu pai*.

O Eu em segredo

Em um momento incerto, em um local desconhecido, um homem encontra uma menina perdida. Seguimos a narrativa de Marius em busca de respostas para Hanna, esperamos encontrar um abrigo, escola ou família para a menina de olhos doces sozinha em um mundo caótico. Somos guiados pela lente que o personagem nos regula, e esquecemo-nos de olhar por detrás do vidro: quem é o homem que dita os nossos passos? O silêncio de Marius sobre si mesmo o transforma em mistério, não sabemos quem é esse homem, de onde ele veio, para onde ele vai ao levar a menina pelas suas mãos. Há um eu que se esconde, em segredo, das lentes, do foco, por isso volta e meia deixa que o narrador fale por ele, se esquivando dos questionamentos, escondendo-se do outro.

Quem é esse homem que foge pelas ruas de Berlim? Quanto menos sabemos sobre ele, mais parecemos acreditar que o seu silêncio é uma forma de defesa de si mesmo, já que “o silêncio protege a intimidade de quem não pretende revelar os hábitos tradicionais da sua comunidade ou dos elementos da sua vida privada” (BRETON, 1997, p. 81). É perigoso dizer em voz alta uma raça, por isso Moebius a deixa gritar através do seu corpo, das paredes mudas do hotel, dos quartos vazios. Estamos envoltos de personagens que preferem não dizer, que se abstém da fala e preferem guardar um eu em segredo. Marius, Moebius, Agam, Terezin, todos homens gastos pelos anos, caminham sozinhos pelas ruas de Berlim à procura de alguma coisa que não sabemos.

Preso no mundo fechado do silêncio, “o calado parece estar sempre de reserva, numa acusação muda em relação à palavra. Na medida em que indispõe ou inquieta, acaba por criar o vazio à sua volta e fechar-se ainda mais na sua solidão” (BRETON, 1997, p. 60). Todos os personagens de Tavares estão trancafiados em sua própria redoma de silêncio, onde é possível ver e ouvir o barulho alheio, mas continuar distantes. Quando uma multidão se aproxima, Marius busca, com ânsia, o seu barulho: é mais fácil calar a si mesmo quando o outro fala, a televisão explode em sons, o mundo eclode em sons infinitos. No silêncio do eu, que caminha a passos lentos em solidão, faz-se necessária a busca do outro, dos outros: “como se o exterior

mandasse nele, como se o seu destino estivesse não nele, mas em cada pessoa com quem se cruzava. Para onde me levarem, eu vou” (TAVARES, 2015, p. 210). Desse modo, Tavares joga com a ideia do vazio e silêncio dos seus personagens, colocando-os à mercê da multidão que se aproxima na rua de cima.

Enquanto caminha com Hanna, sempre muda, visitando colegas também solitários e presos em suas próprias redomas, o silêncio de Marius parecia atordoá-lo. O eu ali escondido, atado pelo próprio corpo, gritava pela necessidade de se distrair, de ouvir qualquer outro som que não fosse a batida oca de um coração. Por isso que, ao mergulhar no seio ensurdecido do povo, a ligação entre Marius e Hanna é desfeita:

[...] e as mãos de Marius e Hanna, que tinham estado sempre apertadíssimas – os dois, de maneira diferente, estavam assustados –, as mãos começaram então, lentamente, como que a relaxar, diminuindo a força e a tensão entre elas, como se à medida que avançavam no meio daquela multidão os dois se comesçassem a sentir integrados nela, perdendo o medo, e a cada passo acertando cada vez mais no tom da marcha, como que a apanhar o ritmo daquela dança violenta, mas apesar de tudo ordenada, que avançava, em conjunto, para um único sítio, com um objetivo claro, sem hesitações. E, durante uns instantes, Marius sentiu-se estranhamente bem, sentiu uma leveza enorme, um apagamento individual que o punha tão eufórico que tinha vontade de gritar de contentamento, e, aos poucos, o seu pensamento foi-se concentrando nas pernas, nos seus passos, no brutal barulho que milhares e milhares de pernas e sapatos faziam, um barulho que lentamente se tornou para ele o mais importante [...], no meio de um barulho tremendo que o fazia sentir como que a desaparecer, como se já não estivesse ali o seu corpo, mas apenas o resto, aquilo que pode olhar de fora para o seu corpo (TAVARES, 2015, p. 234-235).

Notemos como a arte do silêncio atua nos personagens de Gonçalo Tavares. Marius sente a necessidade de apagar a si mesmo, que tanto antes gritou durante a narrativa através de não ditos e silêncios, mergulhando no caos. O mundo moderno, com seu ensurdecido passo da grande massa, faz com que os medos, receios e angústias do personagem calado sejam silenciados pelo ritmo alucinante de um povo desconhecido. Em gradação, vemos como o silêncio atua na narrativa: em uma necessidade de dizer pouco, abrindo as sentenças em uma narrativa curta, o autor fragmenta seu texto em espaços em branco, optando por momentos de silêncio nos quais uma palavra que deveria ser dita, acaba por calar-se, muitas vezes.

Enquanto toda a narrativa se desenvolve entre espaços vazios, silenciamentos de uma raça, pedaços fragmentados de conversas em falta, o fim aponta para um quase avesso: a multidão, o grito, o grande barulho. Para calar a voz incessante do silêncio, faz-se necessário adentrar na massa atordoante que segue, e seguir com ela: “quase sentiu pena de não poder agradecer a todas aquelas pessoas, uma a uma, e concentrou-se então nas suas pernas, sentindo a força delas, o modo como conseguiam acompanhar o ritmo da massa de gente que avançava” (TAVARES, 2015, p. 235). Leve, com as pernas em ritmo de marcha junto ao povo, seus braços sentem-se pesados, presos a algo que ele já não se lembra mais, e que, por fim, solta-se: “e a mão, sentiu Marius, de repente estava livre, sem agarrar nada, sem ser agarrada por nada” (TAVARES, 2015, p. 235). E ele talvez se pergunte, futuramente, quem, ou o que, o prendia em atraso. Agora, livre, podia seguir. O leitor, entretanto, busca ansioso entre os rostos, nas últimas linhas que seguem, uma indicação, breve que seja, da menina de olhos arrendados. A resposta não vem, mais uma vez. Estamos presos a essas páginas, à procura da menina, de Marius, de todos os eus presos na multidão do tempo que corre, em um ritmo incessante, até o hoje.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BRETON, David Le. *Do silêncio*. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajaballi. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TAVARES, Gonçalo. *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

In search for the word: silences

Abstract: The man of our century, to avoid the emptiness, the muteness and the silence, lives surrounded by television screaming, car horns, unceasing speeches of others. Based on the assumption that this individual is on the silence tightrope, balancing in vague, imperfect, unfinished and poorly positioned words, risking to fall inside himself and to hear his inner hollow noise, is that we propose this analysis of *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, by Gonçalo M. Tavares. It is about a girl with trisomy 21 put in a chaotic world of war. As readers, we follow, in the text, the silent steps of hers and of her fellowship, Marius. Tied by Tavares's fragmented narrative, we intend to demonstrate occurrences of silences that build the novel. Therefore, we call upon studies of authors like Sontag (1987), Steiner (1988), Breton (1977), and others.

Keywords: Contemporary novel. Silence. Gonçalo Tavares.

Recebido em: 15 de abril de 2018.

Aceito em: 09 de agosto de 2018.