

Uma captura dos silêncios em *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão

*A capture of silences in “O regresso de Júlia Mann a Paraty”
by Teolinda Gersão*

Karen Belarmino Lourenço da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
karenbldasilva@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-0249-5955>

RESUMO

Este artigo pretende fazer uma leitura do livro *O regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), de Teolinda Gersão, levando em conta as ideias de som e silêncio e compreendendo-o como a captura de três silêncios: momentos de pensamento, escrita e morte. Além disso, busca analisar as relações entre as personagens e a música, entendendo, assim, de que forma o som e o silêncio são relevantes para a composição da obra.

Palavras-chave: música; silêncio; morte; Teolinda Gersão.

ABSTRACT

This article aims to read Teolinda Gersão's book, *O regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), through ideas of sound and silence. It aims to understand the book as the capture of three moments of silence: thinking moments, writing moments and death. It also analyzes the relationships between the characters and music, understanding, therefore, how sound and silence are relevant to the composition of the book.

Keywords: music; silence; death; Teolinda Gersão.

No ano de 2012, em uma das aulas de Leitura e Escrita Musical na Escola de Música Villa-Lobos, o professor Marcos Marques disse a seus alunos que não há música sem que haja silêncio. Nesse momento, ele apresentou à turma a representação gráfica das pausas equivalentes ao tempo de uma mínima, de uma semínima, de uma colcheia, de uma semicolcheia, de uma fusa e de uma semifusa. O silêncio é, evidentemente, essencial para a existência da música. “A vigência do silêncio é a própria possibilidade de vigência do som” (Aguiar, 2004, p. 19). Isso não significa dizer, ainda de acordo com Aguiar (2004), que haja uma dualidade simples, mas que é possível o engendramento de uma ambiguidade plurivalente através dessa oposição entre extremos (som e silêncio). É necessário, para a audição, que “os pólos se afastem a fim de fazer con-crescer no aberto o mundo” (Aguiar, 2004, p. 20) sem rejeitar a pluralidade do heterogêneo.

O espaço apreendido pela audição é circundante. Quem ouve o faz porque se encontra imerso no mundo. Este está em quem ouve, à sua volta, em todos os lugares e em lugar nenhum. A audição localiza então o ponto onde se dá a escuta do mundo. A marcação desse ponto já é por si só a localização do espaço como sagrado, extraordinário. A sagração do espaço se dá como abertura, para ali ou acolá, para cima ou para baixo, para dentro ou para fora. O mundo desde o local da escuta é multi-inter-dimensional e multi-inter-dimensionalizante: no local da escuta os planos de mundo constituindo os planos da audição da abertura de som e silêncio se entre-cruzam, se inter-põem e se inter-polarizam. Onde ocorre a escuta, rompe-se com a homogeneidade, eclode-se a diferença e funda-se mundo (Aguiar, 2004, p. 25).

Isso significa dizer que a escuta, fundamentada em som e silêncio, é essencial para que um mundo seja reconstituído. A percepção a partir disso rompe com o que é homogêneo e coloca o sujeito em posição de lidar com tudo a sua volta e com a natureza, entendendo inteiramente sua diversidade, suas diferenças, suas disparidades, visto que esse mesmo sujeito seria guiado por um sentido circundante, sem que se possa excluir de sua compreensão o claro ou o escuro, o que está em cima ou embaixo, o mortal ou o imortal. Essas disparidades, no entanto, não criam, necessariamente, um desconcerto. Som e silêncio são igualmente fundamentais para que haja harmonia.

De acordo com Wisnik (1989), o som sem pausa não poderia durar nem sequer se principiar, uma vez que faria com que os nossos tímpanos auditivos entrassem em espasmos. “O som é presença e ausência e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio” (Wisnik, 1989, p. 18). De uma outra forma, todo silêncio está, também, permeado de som. “Mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa

cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos” (Wisnik, 1989, p. 18). Wisnik (1989) refere-se, acerca disso, às resoluções de John Cage, que afirma que, mesmo isolados de qualquer ruído externo, escutaremos “no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso” (Wisnik, 1989, p. 19).

A partitura da composição 4’33’’ é ora representada por uma sequência de pausas de semifusas, ora por uma sequência de pausas de mínimas, a depender da escolha do músico responsável pelo arranjo da composição. De toda forma, é constituída apenas de silêncios, ainda que haja, por exemplo, uma divisão em movimentos e a marcação do tempo. Alguns arranjos dividem a canção em três movimentos e os denominam “*tacet*”, que, em latim, significa “calar-se”, “estar calado”, “guardar silêncio”. É impossível, entretanto, que haja silêncio absoluto durante a interpretação da canção. Na interpretação de William Marx, disponível em vídeo no *YouTube*, é possível, por exemplo, escutar o piano que se abre, o piano que se fecha, a marcação do tempo entre os movimentos, a tosse de alguém na plateia e outros sons que vêm da audiência, evidenciando que o silêncio total, mesmo na interpretação de uma canção composta apenas de pausas e movimentos “*tacet*”, é impraticável.

O regresso de Júlia Mann a Paraty (2021), de Teolinda Gersão, divide-se em três movimentos de silêncio, como a canção composta por John Cage. Eles são intitulados “Freud pensando em Thomas Mann em dezembro de 1938” (Gersão, 2021, p.7), “Thomas Mann pensando em Freud em dezembro de 1930” (Gersão, 2021, p. 37) e “O regresso de Júlia Mann a Paraty” (Gersão, 2021, p. 71). Os dois primeiros momentos são caracterizados por pensamentos, ideias não ditas, mas que reverberam na mente dos personagens, como uma espécie de rumor, que, aos poucos, torna-se cada vez mais audível e significativo. O último momento consiste na narração da vida de Júlia que, morta, revisita suas memórias e regressa, talvez, ao seu lugar de origem, Paraty. O silêncio ocorre, portanto, como resultado de três personagens ensimesmadas, que voltam para si próprias e para seus pensamentos e impressões, mesmo que a respeito de outrem.

Sendo assim, a obra captura três silêncios que, como na canção de Cage, são ruidosos. O som provocado nesses instantes dá-se por inquietações de quem emite os pensamentos e de quem recorda, no caso de Júlia Mann. De acordo com Faria (2023), Freud e Thomas Mann são figuras que “serão ‘capturadas’ e enquadradas, na

representação narrativa, em partes separadas de um tríptico que se assemelha a ‘janelas’ ou portas entreabertas que permitirão a invasão do olhar de um possível *voyeur*” (Faria, 2023, p. 270). O leitor da obra assemelha-se, portanto, à audiência da performance de William Marx da canção ‘4’33’’, visto que fica suscetível ao silêncio que se revela impossível, lidando com a exposição dos pensamentos e dos sentimentos não ditos para além do momento da escrita das “figuras historicamente conhecidas no meio intelectual” (Faria, 2023, p. 270).

Na primeira parte do livro, Freud, assolado pelo exílio em Londres, faz o possível para reproduzir em seu novo endereço sua casa de Viena, entendendo que jamais regressaria ao seu país de origem devido à anexação da Áustria pela Alemanha Nazista e às demais condições políticas que assolavam a Europa no ano de 1938, data de seu pensamento sobre Thomas Mann, e ano anterior ao início da Segunda Guerra Mundial. Freud, na condição de personagem ficcional escrito por Teolinda Gersão, “evade-se através de devaneios da intimidade – fato ratificado pelo ato de ‘pensar’ que se caracterizará, inclusive, pelo exercício de escrita de uma carta a Thomas Mann que jamais será enviada” (Faria, 2023, p. 273). Freud, portanto, está em entrelugares – o exílio e o ato de pensar e planejar uma carta jamais enviada – da mesma forma que a pausa está entre as notas musicais, contribuindo para a composição musical.

Enquanto a pausa nesse “primeiro painel” (Faria, 2023, p. 273) é caracterizada por essa posição, seus ruídos consistem em diversas inquietudes, dignas de serem postas em palavras que não chegam a ser reverberadas e que, portanto, não produzem som, mas que são escritas e endereçadas a alguém que jamais terá acesso a elas. O pensamento de Freud parte de seu exílio para uma reflexão acerca da situação política da Europa e do papel da psicanálise naquele contexto. Seu trabalho não pôde evitar o nazismo, seus livros foram declarados subversivos e queimados e milhares de pessoas foram mortas. Reverbera em seu pensamento a consciência de que “outros massacres irão surgir, numa escalada sem limite de terror” (Gersão, 2021, p. 11) e, também, a de que ele faz parte de uma multidão de perseguidos – “A multidão dos perseguidos não tem fim, e todos fazem parte da minha vida. Sinto que sou, e sempre serei, um deles” (Gersão, 2021, p. 11).

Thomas Mann surge, então, em seu pensamento, pelo menos em um primeiro momento, justamente por não ter sido tão perseguido quanto outros escritores e por ter continuado a ser publicado na Alemanha nazista. Freud admite que Mann sempre causou

nele uma inquietação, porque “estava à mercê do lado mais sombrio de seu inconsciente, e trazia aos ombros um peso de montanhas” (Gersão, 2021, p.11). Freud esperava poder ajudá-lo, mas Thomas evitava encontrá-lo, embora parecesse desejar uma aproximação. O personagem, figura histórica reconhecida como Pai da Psicanálise, via em Thomas alguém muito inseguro e, ao mesmo tempo, orgulhoso. No entanto, a aproximação entre eles era possível através da leitura que Freud fazia de suas obras. “Apesar disso, talvez se possa dizer que nos conhecemos, ao longo dos anos, lendo as obras um do outro. Citámo-nos por vezes, oferecemos livros e trocamos algumas cartas, embora muito raras” (Gersão, 2021, p. 11).

As palavras escritas emitem som apenas no imaginário de quem as lê. O pensamento de Freud acerca de Thomas ocorre, portanto, a princípio, diante de gestos silenciosos. Thomas não deitou no divã de Freud, não expôs suas intimidades, não usou sua voz, não gargalhou ou chorou, não emitiu sons direcionados a Freud, até então, mas ainda assim o psicanalista pensa nele, na sua personalidade, nas suas ideias, relações e ações, em tudo que se estabelece através da linguagem, através daquilo que a princípio existe por meio da emissão do som. O silêncio diz alguma coisa e Thomas Mann repercutiu silenciosamente nos pensamentos de Freud.

O psicanalista recorda – “do latim *re-cordis* tornar a passar pelo coração” (Galeano, 2002, p. 10) –, então, do dia em que não pôde comparecer a uma homenagem e Thomas Mann fora a sua casa a fim de ler para ele o discurso *Freud e o futuro*. Mann antevia um futuro em que Freud teria “um lugar cimeiro na grande luta a favor da ciência, do progresso e das luzes” (Gersão, 2021, p. 12). O próprio Freud admite ter acreditado anteriormente que “a Psicanálise tinha todas as respostas, e iria mudar o mundo” (Gersão, 2021, p. 12). É, portanto, nesse momento, pela primeira vez, que, tornando a passar pelo coração de Freud, a voz de Thomas Mann é concretizada em seu pensamento.

A partir de então, o pensamento do personagem Freud alterna entre suas inquietudes com relação à Alemanha nazista e a situação da Áustria, que o fizeram entender que não é possível praticar a Psicanálise em qualquer regime político, e suas impressões, também inquietantes, sobre Thomas Mann, que “não amou verdadeiramente ninguém, a não ser a si próprio. [...] Relacionava-se com os seres humanos como rivais a abater, ou objectos ao seu serviço” (Gersão, 2021, p. 15). Freud admite, então, uma simpatia e certas afinidades relacionadas a Thomas Mann:

ambos nos interessávamos pela filosofia e admiramos os mesmos filósofos, tínhamos curiosidade pela doença, que valorizamos enquanto forma de conhecimento, embora ele tivesse dificuldade em separar o pensamento da emoção e não ultrapassasse a sua experiência de vida, e a da sua classe (Gersão, 2021, p. 16).

Ambos se entregaram incondicionalmente às suas respectivas obras (Gersão, 2021), mas Freud era recebido com repúdio e Thomas Mann, com aplausos. Era à porta de Freud, de acordo com ele mesmo, “que a realidade batia com mais força” (Gersão, 2021, p. 17). Cada um agarrava-se com força semelhante a seus projetos. Ambos foram homens solitários. Estavam os dois equivocados acerca da ideia de “uma obra que valeria por si mesma e atravessaria o tempo” (Gersão, 2021, p. 17).

Uma imagem que surge no pensamento de Freud e logo se perde é a de Schnitzler, que, feito a falena de Didi-Huberman (2018), tem importância justamente na sua passagem, no seu movimento, na vida, em seus percursos imprevisíveis (Didi-Huberman, 2018). O psicanalista teria imaginado diversas vezes trocar de lugar com ele – “imaginei-me vezes em conta no lugar dele [...] Sonhei ser um grande escritor como ele [...] Queria para mim a sua forma de conhecimento” (Gersão, 2021, p. 18). Apesar disso, a imagem de Schnitzler esvaiu-se da memória de Freud quando, mais uma vez, Thomas Mann ressurgiu. Freud teria sempre se esquivado de um encontro com Schnitzler da mesma forma que percebia que Thomas Mann esquivava-se de um encontro consigo. A relevância do surgimento dessa imagem reside, portanto, na ideia de que ela só ocorreu porque há um paralelismo entre os movimentos de Schnitzler e THomas Mann, de acordo com a percepção do psicanalista – “Talvez por isso Schnitzler me venha agora novamente à ideia” (Gersão, 2021, p. 19).

Depois das lembranças e de uma análise da mentalidade de Thomas Mann, através, também, de seus romances e contos (Faria, 2023), Freud encontra-se no exercício de escrita de uma carta endereçada a Thomas Mann. Nessa carta, admite nunca o ter procurado porque sempre o vira como seu duplo e há “a ideia de que encontrar seu próprio duplo é sinal de morte” (Gersão, 2021, p. 19). “Se no imaginário o outro é o correlato do eu, logo não há nunca lugar para mais um” (Coutinho; Ferreira, 2011, p. 41 *apud* Faria, 2023, p. 275).

No entanto, Freud retrocede e não envia a carta jamais, porque não poderia expor a Thomas Mann que um é alter-ego do outro e que o forçando a reconhecer-se de tal modo

estaria, secretamente, desejando sua morte (Gersão, 2021). O personagem ficcional colado à personalidade do pai da Psicanálise poupa a si e a Thomas Mann de tais confissões e “de uma possível exposição da sua subjetividade, uma vez que, segundo Foucault, escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (Faria, 2023, p. 275). Ainda de acordo com Faria (2023), isso significa que o personagem é impossibilitado de perpassar por uma fronteira delimitada, visto que censura a si próprio e é impedido “pela moldura da ‘janela ficcional’. Apenas a representação narrativa *voyeurista* e onisciente tem conhecimento dela e a oferta ao leitor-cúmplice” (Faria, 2023, p. 276).

Thomas Mann e Freud funcionam, dessa forma, como nota e pausa, som e silêncio. Um carece do outro para que exista ao passo que um tem a capacidade de anular o outro, embora ambos coexistam, o que é possível justamente porque essa percepção não é revelada e porque entre eles não há o encontro. Freud admite estar, portanto, mais próximo de Thomas Mann do que imaginava e torna a inquietar-se por conta do posicionamento de Mann – que seria a princípio semelhante ao seu –, que pensou poder manter-se neutro politicamente. O pensamento de Freud revela o tom de alguém que entende que talvez o mundo como o conhece pode ter acabado. Mais uma vez, toma-se de inquietudes com relação a sua própria postura enquanto o nazismo ascendia – “não posso impedir-me, por exemplo, de pensar: o que esperava eu, enquanto a Alemanha enlouquecia?” (Gersão, 2021, p. 34) e admite ser, também, responsável pelos desastres sociais à sua volta.

Por fim, Freud retorna o pensamento para o lugar onde se encontra, diz adaptar-se à moradia em Londres e que continua a trabalhar “mesmo que agora já nada faça sentido” (Gersão, 2021, p. 35). O psicanalista reconhece a existência de um sentimento de culpa ou má consciência enquanto escreve sobre as pessoas, estando em sua nova morada, em Londres, muito confortável, longe da Viena tomada por nazistas, acompanhado de seus cães, fumando seu charuto, passeando por seu jardim de inverno em dias chuvosos ou sentado, em seu escritório, como o faz no momento do enunciado.

O “segundo painel” (Faria, 2023, p. 276) ocorre oito anos antes do primeiro. Nele, Thomas Mann pensa em Freud e “estabelece com ele um diálogo imaginário situado, ora ao nível do desejo [...], ora ao nível da resistência ou da rejeição” (Faria, 2023, p. 276). Da mesma forma que Freud não envia a carta, Thomas Mann não suporta a ideia de ser

analisado pelo psicanalista, visto que “não suportaria ter a ‘alma’ ou os seus desejos mais rênidos devassados por Freud” (Faria, 2023, p. 277). Os dois primeiros painéis encarregam-se por desvelar para o leitor a condição de duplo que existe entre Freud e Thomas Mann e, nos dois painéis, ela confirma.

Ambos, desterritorializados da sua terra natal, ocuparão painéis ou ‘janelas fictícias’ assinaladas por datas históricas e cronológicas precisas, passíveis de refletir a presença de um tempo de totalitarismo e de opressão política (a Europa do nazi-fascismo), marcado pela barbárie oposta à civilização, pelo desencantamento e pela desrazão (Faria, 2023, p. 278).

Este e aquele confirmam, portanto, que, sendo um o duplo do outro, complementam-se e se aniquilam, convivem como o som e o silêncio, devassam a intimidade um do outro e desvendam, assim, suas próprias intimidades (Faria, 2023). Solitários, devaneiam um acerca do outro em seus pensamentos respectivos. Os momentos dos enunciados são silenciosos. Apenas o leitor, atento, *voyeur* e onisciente (Faria, 2023), percebe os momentos das inserções das vozes presentes no texto para além da voz do narrador, que se altera de um painel para o outro, e das inquietudes que provocam certo rumor e que, portanto, compõem, também, esse silêncio.

O rumor, entretanto, “dispõe da audição na medida em que o próprio homem se aliena do falatório” (Aguiar, 2004, p. 21) e é referido assim neste trabalho porque é um som imperceptível, mas que atrapalha a plenitude do silêncio. Na verdade, o rumor no sentido de *gerede*, a que Aguiar (2004) se refere, assemelha-se a uma “privação de compreensão da escuta” (Heidegger, 1993, p. 223 *apud* Aguiar, 2004, p. 21), enquanto “ouvir que ora se contrapõe ao ver encontra-se dimensionado desde o modo de compreensão vigente na tradição poética, isto é, um ouvir que escuta por que antes de tudo já compreendeu” (Aguiar, 2004, p. 21). Há, nos pensamentos de Freud e Thomas Mann, escritos por Teolinda Gersão (2021), um ouvir, no sentido de que seus pensamentos, no silêncio, são capazes de materializar as próprias vozes e as vozes de outros, trazendo à tona imagens, recordações, memórias, opiniões, medos e subjetividades, ao mesmo tempo, distintas e semelhantes.

Thomas Mann, além de se recusar a deitar no divã e ser analisado por Freud, entende que seus pensamentos, seus traumas e seus sintomas não são curáveis, uma vez que não são doença e, se forem, “a doença é bem-vinda, porque faz parte de mim [de Thomas Mann], e é a ela que devo o que sei e quem sou” (Gersão, 2021, p. 44). Do mesmo

modo, posteriormente, Mann admite que desejaria estar com Freud, mesmo que deitado no divã, sem vê-lo, podendo perder-se melhor em “invenções, sonhos ou delírios, desfiando narrativas reais como se fossem falsas, desligando o mais possível da racionalidade, entregue a esse encontro comigo próprio [Thomas Mann] – mas, necessariamente, também consigo [Freud]” (Gersão, 2021, p. 51). Deitar-se num divã, diante de Freud, e ter essa experiência, que não deixa de ser uma típica sessão de análise, é extremamente erótica – “Deitar-me [Thomas Mann] no seu divã [de Freud], ao alcance dos seus olhos, seria já uma vivência imensamente erótica” (Gersão 2021, p. 51) – e, assim, Thomas Mann, secretamente, deseja morrer, assim como Freud deseja que ele morra, uma vez que aquele deseja o encontro com o seu duplo, o que seria, segundo este, capaz de aniquilá-lo – “quero [Thomas Mann] ser amado. Por si [por Freud]. Quero que veja em mim o seu duplo, um ser igual a si, à sua altura” (Gersão, 2021, p.44). Ao pensarem e falarem ao leitor onisciente, insistentemente, um sobre o outro, ambos se matam, visto que

quando digo ‘essa mulher’, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali e agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento (Blanchot, 1997, p. 311).

Assim, ao passo que um discorre sobre o outro, mesmo que não haja encontro entre eles, eles se matam, porque Freud coloca Thomas Mann, e este coloca aquele, no lugar de possibilidade de separação da pessoa dela mesma, dando acesso apenas ao leitor a um nada de existência e de presença acerca dessas figuras. Do mesmo modo, Teolinda Gersão (2021), metaforicamente, coloca três figuras históricas nesse mesmo lugar, criando um jogo de aniquilamento das figuras históricas que aparecem ficcionalizadas em sua obra. Isso significa dizer que, mesmo que não haja encontro entre as personagens, tendo em vista que elas foram inseridas em contexto de ficção pela autora, houve o descolamento delas de si mesmas. A autora dá a elas uma voz ficcional, insere-as no âmbito da linguagem que, essencialmente, segundo Blanchot (1997), significa a possibilidade dessa destruição. A obra é, portanto, mais uma vez, um recorte de silêncio, visto que as vozes presentes no texto estão subtraídas à sua própria existência ou presença.

Teolinda Gersão (2021) inclui Júlia Mann no terceiro painel (Faria, 2023) do livro. Neste painel, não há demarcação temporal,

embora também refira-se a um tempo passado marcado pelos preconceitos e pela segregação racial, e venha a ser assinalado pela memória enlutada de uma mãe que não só perdera duas filhas em circunstâncias trágicas [...] como também não conseguira dirimir a rivalidade entre os seus filhos (Faria, 2023, p. 283).

A personagem viaja imersa na água do Oceano Atlântico, seu corpo é transformado em matéria metafísica, capaz de viajar pelas memórias à medida em que viaja pelo espaço e pelo tempo, que são oníricos e estão relacionados à sua capacidade de olhar para si mesma e para o outro (Faria, 2023). Ela recupera, portanto, a partir dessas lembranças, o lugar de sua infância, Paraty, e seus grandes afetos ao longo da vida, incluindo suas amigas de infância, as pessoas que a acolheram quando ela chegou à Europa e Ana, a ama que havia substituído sua mãe morta e por quem ela nutria fortes sentimentos de afeição e ternura. Ana é, para Júlia, “a representação mais essencial daquilo que sempre procurara e nunca conseguira encontrar – o amor incondicional” (Faria, 2023, p. 284).

Sendo assim, Paraty é o lugar que propicia essa possibilidade, o paraíso de sua infância, onde habita Ana, que a espera. O retorno a esse lugar, no entanto, apenas é possível pela morte. Morrendo, Júlia chega a Paraty, lugar de seus amores, de sua língua materna, de seus primeiros aprendizados. Apenas através da experiência que possibilita um silêncio absoluto – um corpo morto, isolado de qualquer ruído externo, embora a princípio se esforce para liberar-se de fluidos e gases, pouco tempo depois já não produz som, pois não há respiração, coração pulsante, circulação sanguínea – cria-se a possibilidade de ter contato com as vozes e com os sons do passado, uma retomada de seu lugar, de sua língua. O silêncio absoluto, assim, produz ruídos, desperta lembranças. Júlia se percebe no seu paraíso perdido há tanto tempo por meio dos sons que escuta e não das imagens que vê, uma vez que reluta em abrir os olhos, “a fim de captar o som da ‘brisa nos ramos das palmeiras e o canto dos pássaros em volta’” (Faria, 2023, p. 284-285).

Apenas diante do silêncio absoluto da morte, Júlia tem sua voz usada para expor experiências, impressões e lembranças na terceira parte do livro de Teolinda Gersão (2021). Esse artifício que garante a morte de Júlia Mann, descolando-a de sua biografia,

subtraindo dela mesma sua existência e fazendo com que, mesmo assim, ela esteja presente – a literatura – é o mesmo lugar que garante que, mesmo sendo um cadáver, transmutado, talvez, em espírito (Faria, 2023), ela possua memórias, emita opiniões e engana-se com relação à vida íntima do filho. Enquanto Júlia Mann acredita que “com o tempo [Thomas Mann] afastara-se dela, e estava agora muito mais próximo da família de Kátia que da sua” (Gersão, 2021, p. 117), Thomas havia escolhido Kátia, talvez, para não ter de amá-la, “porque não desejava amar mulher nenhuma” (Gersão, 2021, p. 54). Além disso, tinha consciência de que esse casamento era conveniente, primeiramente, porque, com tom de antissemitismo, entendia-se superior à família de sua esposa e acreditava que seria mais forte que eles, mesmo que eles tentassem humilhá-lo ou enganá-lo (Gersão, 2021). Sabia, também, que o matrimônio conferiria a ele algum prestígio social, uma vez que seu sogro era um professor universitário famoso, admirado e respeitado e sua sogra “era filha de Hedwig Dohm, que ficara célebre como feminista independente e livre (e desaprovava em absoluto o casamento da neta)” (Gersão, 2021, p. 54).

A morte, que garante à Júlia Mann a manutenção de suas opiniões, impressões, memórias e, inclusive, o direito de se enganar, e que, assim, dá-lhe voz, fornece a ela, também, um estado de absoluto silêncio. Jamais a personagem poderia voltar a falar por si, novamente, visto que estaria morta. De toda forma, “se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história” (Orlandi, 1997, p. 23). Sendo assim, a morte da personagem não a coloca num vazio ou no lugar do nada. Júlia segue existindo e sua voz, reverberando. De alguma forma, relegada ao mais absoluto dos silêncios, a personagem continua emitindo algum som.

Júlia teve sua língua materna – tanto da mãe, quanto de seu país – “proibida, rasurada. Assassinada” (Gersão, 2021, p. 88). Em seu momento mais solitário, não havia língua para dizer suas aflições, a ausência de seus afetos, a solidão e a saudade. Já não conseguiria escrever à Ana, que, por sua vez, também não saberia ler e que teria de encontrar quem soubesse traduzir-lhe as palavras de Júlia. Seu contato com sua figura materna mais próxima fora completamente aniquilado. Não havia língua (nem sequer as palavras escritas, que não constituem som, mas silêncio) que possibilitasse comunicação com suas origens, com o seu paraíso perdido.

Sendo assim, Júlia encontrou seu refúgio justamente na música. Antes de descrever de que forma sua língua e seu contato com Ana foram rompidos, há descrições de momentos que levam o leitor a entender que a música funciona como os poucos momentos de respiro da personagem. As músicas são a pausa no silêncio a que ela fora relegada, “na música ela podia voar e estar contente” (Gersão, 2021, p. 76). O lugar onde o mar cheirava pouco a mar, Travemünde, onde todos com quem Júlia passara a conviver na Europa se refugiavam nos meses mais quentes, é descrito como “uma leve pausa na partitura – porque tudo ali era sempre pautado, obedecia a estritas normas e escrevia-se entre apertadas linhas paralelas, que se prolongaram, sem remédio, até à morte” (Gersão, 2021, p. 76). Nota-se, portanto, a importância que a música tem na vida da personagem, a ponto de um lugar ser traduzido como elemento de uma composição musical.

Júlia, em outro momento, tem sua indiferença acerca das religiões cristãs narrada, mas admite que nas igrejas “apesar das histórias sombrias e dos painéis de horror, apesar das enormes paredes nuas, o grande órgão tocava, e as suas vozes vinham falar com ela” (Gersão, 2021, p. 78). Ouvir o órgão é uma ação apresentada, neste painel, como um “pequeno milagre” – “por vezes um pequeno milagre acontecia: O órgão começava a ouvir-se, e o coração dela [Júlia Mann] ficava de repente leve, subia até ao cimo da grande nave, e depois até às nuvens, e muito acima delas” (Gersão, 2021, p. 78). Havia, no entanto, algo de mais especial naquela igreja do que propriamente a religião a que ela oficialmente representaria. A personagem teve conhecimento de que Bach andara, aos dezenove anos, quatrocentos quilômetros a pé para chegar àquela igreja e perdera a noção do tempo porque ficara a ouvir o órgão quando o organista era Buxtehude.

A música de Bach era uma espécie de religião que ela entendia: Tudo ocupava o seu lugar e era perfeito, nada estava a mais nem a menos, podiam variar-se as notas até ao infinito, mas a soma de todas era sempre Deus (Gersão, 2021, p. 78).

A música de Bach equivale, portanto, a Deus, como se a música e a hóstia fossem equivalentes. Isso, talvez, seja a maior representação da enorme relevância da música no que concerne à vida de Júlia Mann narrada na obra de Teolinda Gersão (2021). As composições de Bach conferiam a ela segurança, a certeza da existência de Deus e, mais, a certeza de que Deus estava presente naquela composição, de que Ele era “o princípio e o fim de tudo e que de suas mãos nada poderia cair. nem mesmo ela, Júlia” (Gersão, 2021,

p. 79). Quando a música terminava, tudo voltava a ser como antes, ela voltava a se sentir uma estrangeira num lugar que a rejeitava.

Assim como Freud, Júlia ocupa um entre-lugar, mas, no caso dela, os dois mundos entre os quais ela se encontrava eram inconciliáveis e o seu lugar era, portanto, o de desconcerto entre os dois. A ideia de outra pessoa ocupar um lugar entre duas coisas incompatíveis era apavorante, porque esse era o lugar dela mesma, ela ocupava um “não-lugar, entre dois mundos que recíproca mente se excluíam” (Gersão, 2021, p. 91). Dessa forma, Júlia não ocupa um lugar semelhante à pausa ou à nota numa composição musical. Júlia está na fronteira entre um e outro compasso, tendo em vista que uma vez que um compasso é reproduzido, o anterior é aniquilado e, a cada vez que o músico toca um compasso, o posterior ainda não existe ou, pelo menos, não se concretiza no som, posto que ainda não fora reproduzido.

A única coisa que não foi negada à Júlia, dentre seus prazeres, foi sua paixão pela música, “que viera ainda antes da leitura e da escrita. Tinha uma bela voz e cantava, segura do tom e do ritmo, e aprender piano deu-lhe tanto prazer que nem dava conta de o tempo passar” (Gersão, 2021, p. 92). A paixão foi transmitida aos filhos, inclusive a Thomas Mann, que tinha uma relação exagerada com a música e se sentia culpado por ouvi-la, “como se pudesse ser viciante e perigosa” (Gersão, 2021, p. 92). Isso significa que há um evidente contraste em como Júlia e Thomas Mann lidavam com a primeira arte. Para Júlia, ela era instrumento capaz de conferir segurança e certo sentimento de totalidade, como se só durante a reprodução de uma partitura ela pudesse estar em paz, como se, apenas através da linguagem da música, ela não fosse uma estrangeira relegada ao silêncio e à exclusão daqueles com quem ela seria obrigada a conviver.

Júlia Mann, personagem de Teolinda Gersão (2021), considerava os filhos muito complicados, à exceção de Viktor. Não gratuitamente, Viktor “era fruto de uma relação com um compositor e maestro polaco, de família nobre” (Gersão, 2021, p. 104). A relação com o maestro polaco foi breve e ela, aparentemente, não era completamente apaixonada por ele, mas gostava da sensação de liberdade com a qual tinha contato quando se relacionava extraconjugalmente. No entanto, Júlia era apaixonada pela música e, portanto, apaixonada pela paixão do pai biológico de Viktor. Sendo assim, ela desejava não o sujeito, mas o objeto desejado pelo sujeito.

Uma vez que seus desejos primários estejam satisfeitos, e às vezes mesmo antes, o homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro parece-lhe ser dotado. O sujeito espera que outro diga-lhe o que é necessário desejar para adquirir este ser. Se o modelo, aparentemente já dotado de um ser superior, deseja algo, só pode se tratar de um objeto capaz de conferir uma plenitude de ser ainda mais total. Não é por meio de palavras, mas de seu próprio desejo que o modelo designa ao sujeito o objeto sumamente desejável (Girard, 1990, p. 184).

É notável, portanto, que Teolinda Gersão (2021) captura três silêncios essenciais e inclui, nesses silêncios, os sons que estão presentes mesmo que se esteja num lugar completamente enclausurado à prova de ruídos externos. Gersão (2021) captura mais que o som da respiração, da circulação sanguínea e da pulsação dos corações de três figuras essenciais para a história e para o desenvolvimento das ciências humanas e sociais do mundo ocidental. A autora devolve a eles as capacidades de desejar, pensar, especular, enganar-se e escutar, sobretudo, no silêncio.

É mais propício, na maior parte das vezes, especular que a língua é capaz de compor uma melodia com notas, ritmo e tons. No entanto, Teolinda Gersão (2021) compõe uma obra como a de John Cage, fundamentada no silêncio. Isso é, sobretudo, interessante, porque um livro é composto de palavras a serem lidas e essa leitura produziria som, mas, fundamentalmente, *O regresso de Júlia Mann a Paraty* constitui-se de silêncio. Os primeiros dois painéis têm narradores autodiegéticos. Eles narram suas inquietudes sem emitir som, apenas através de pensamentos. Nada ocorre fora de suas mentes. O terceiro painel é narrado em terceira pessoa. Júlia Mann está morta, relegada ao silêncio absoluto e, no entanto, diz, escuta, sente e termina o livro de olhos fechados, mas quase capaz de ver, porque escuta, ouve. Nenhum dos sentidos da personagem é passível de ser aniquilado. Ela mantém vivas suas lembranças mais palpáveis, incluindo sua memória auditiva, o que aprendeu com relação à música e o significado disso em sua vida. Não escondeu isso de seus filhos e cada um lidou com as informações que tinham acerca da vida da mãe da forma que lhes coube.

O regresso de Júlia Mann a Paraty confere às personagens a liberdade que só existiria dentro de suas próprias cabeças. “Todas as três [...] foram aproximadas e incluídas na representação ficcional que permitiu a elas, em liberdade, o devaneio da sua intimidade” (Faria, 2023, p. 286). Sendo assim, é impressionante que a liberdade não se dê por meio do grito, da exposição dos pensamentos a outros personagens, mas por meio

do silêncio e da cumplicidade do leitor. O livro une as três personagens pela semelhança da exclusão, por estarem os três em entrelugares e por serem eles mesmos incapazes de dizer uns aos outros o que pensam e, no caso de Júlia, por ter sido incapaz de dizer qualquer coisa que fundamentalmente pertencesse a ela, visto que perdera contato com sua própria língua. Gersão (2021) transmuta o sofrimento das personagens em beleza, criando possibilidades para que um visualize o outro, independente do ano em que se encontram, e que possam transitar pelo espaço e pelo tempo. “A arte, para mim, é a capacidade de transformar, por um breve instante, o sofrimento em beleza” (Gersão, 2021, p. 61).

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Werner. *Música: poética do sentido: Uma onto-logo-fania do real*. 2004. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura - Poética). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. *In: A parte do fogo*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Curitiba: Medusa, 2018.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Os devaneios da intimidade em *O regresso de Júlia mann a Paraty*, de Teolinda Gersão. *In: Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023. p. 269-289.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 9ª Ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GERSÃO, Teolinda. *O regresso de Júlia Mann a Paraty*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

GIRARD, René. Do desejo mimético ao duplo monstruoso. *In: A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990. p. 181-210.

HOCHBERG, Joel. John Cage's 4'33". *YouTube*. 2010. Disponível em: <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4?si=XkgB6HFojmNMFPBI>. Acesso em: 25 nov. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª Ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em: 23/01/2024

Aceito em: 10/04/2024

Karen Belarmino Lourenço da Silva: Mestranda em Letras Vernáculas, na área de concentração Literatura Portuguesa, graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no curso de Letras - Português/ Literaturas e especialista em Literatura Infantil e Juvenil pela mesma instituição. Sua monografia de pós-graduação se intitula “*O paraíso são os outros: amor é resistência*” e relaciona a obra do autor Valter Hugo Mãe ao conceito de “poesia resistência” do crítico literário Alfredo Bosi. Sua pesquisa, atualmente, consiste em uma análise da obra literária do autor Pedro Eiras, considerando os vários rastros de intertextualidade em sua obra e suas aprofundadas pesquisas e leituras acerca da obra de Maria Gabriela Llansol.