
Pequenas palavras e outras formas de resistência em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares

Small words and other forms of resistance A girl is lost in her century looking for her father, by Gonçalo M. Tavares

Ibrahim Alisson Yamakawa

Universidade Estadual de Maringá

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a542>

RESUMO

Recorrendo a uma escrita seca e fragmentária, Gonçalo M. Tavares, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, combina palavras com outros códigos simbólicos (números, pontos, traços) e, no vão entre essas ligações raras, faz com que o silêncio e o vazio, e de modo especial, formas de “silêncio do vazio” expressem o indizível e o inefável. Essa presença confirma o esforço de recriação da escrita literária nesse contexto de crise e de desumanização da linguagem. A partir do encontro das personagens protagonistas desse romance com Agam Josh, o artista, discute-se a possibilidade do “silêncio do vazio” poder oferecer resistência ao eco das palavras e à superficialidade do quotidiano ao dizer o indizível. Para tanto, as referências amparam-se em Paz (2012), Tofalini (2020) e nos escritos de Gonçalo M. Tavares.

PALAVRAS-CHAVE: *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*; Gonçalo M. Tavares; silêncio do vazio; indizível; Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

With an acerbic and fragmentary writing, Gonçalo M. Tavares, in *A girl is lost in her century looking for her father*, combines words with other symbolic codes (numbers, dots, dashes) and in the gap between these rare connections he makes silence and emptiness, and in a special way, forms of “silence of the emptiness”, express the unsayable and the ineffable. This presence confirms the author’s effort to recreate literary writing in this context of crises and language dehumanization. Taken the encounter of the main characters of this novel with Agam Josh, the artist, the present essay discusses the possibility of the “silence of the emptiness” being able to offer resistance to the echo of words and the superficiality demanded by everyday life as well as saying the unsayable. Therefore, the references are based on Paz (2012), Tofalini (2020) and Gonçalo M. Tavares’ writings.

KEYWORDS: *A girl is lost in her century looking for her father*; Gonçalo M. Tavares; empty silence; unsayable; Portuguese Literature.

RESISTÊNCIA À MULTIPLICAÇÃO DA “ESCRITA COMUM” EM GONÇALO M. TAVARES

Gonçalo M. Tavares, em *Atlas do corpo e da imaginação*, reconhece que “há, sem dúvidas, palavras de que necessitamos para um comércio exterior, de sobrevivência, comércio de cidade” (Tavares, 2013, p. 45). Mas, em um texto literário,

Devemos olhar para a linguagem como se olha para um objecto – para uma mesa, por exemplo – e ver, por vezes, a linguagem de baixo para cima, de modo respeitoso, de cima para baixo, de modo altivo; observar depois um perfil da palavra, depois o outro; ver os *sapatos da palavra* e o seu *chapéu*, a sua nuca e o seu rosto. Porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem. *Não olhar sempre da mesma maneira para a palavra* (Tavares, 2013, p. 45-46, grifo do autor).

Afinal, “não se lê o jornal como se lê a Bíblia” (Tavares, 2005, p. 32). Da mesma forma, não se lê um romance como se lê o urgente e o concreto. Em literatura, a leitura de “cada frase deverá abrir espaço à volta” (Tavares, 2004a, p. 153), no sentido de que “o final de uma frase deverá ser substituído pelo fundo de uma frase” (Tavares, 2004a, p. 154). Na leitura de um texto literário, o mais importante não está nas palavras, mas no “resto que fica depois da frase existir exibindo-se” (Tavares, 2004a, p. 155). Isto é, para além da leitura da superfície das palavras, há muito mais sentidos possíveis de depreender da linguagem. De modo tal que, “o resto de um texto, o que fica depois de o lermos, nunca poderá ser zero” (Tavares, 2018, p. 44). Se o resultado é zero, observa Gonçalo M. Tavares (2018, p. 44), é porque “enganámo-nos nas contas literárias”. Nesse caso, “não fizemos literatura, fizemos relatório” (Tavares, 2018, p. 44), avalia o autor.

Admite-se como certo que, em literatura, nessa perspectiva, “toda frase inteligente é uma frase que avança entre o zero e o um” (Tavares, 2018, p. 42). Se não provocar esse “salto” (do zero ao um), suspendendo o costume por formas mais eficazes e, não raro, mais ousadas de dizer, transformando o ordinário no mais significativo, “para quê apresentar um texto?” (Tavares, 2018, p. 25). Aliás, “se um texto [literário] só tem uma porta de entrada, para quê entrar?” (Tavares, 2018, p. 56). Não é, portanto, sem importância dizer, com Gonçalo M. Tavares (2018, p. 25), que “tudo que é reduzível tem o tamanho da redução”. Um texto literário tavariano, porém, não pode ser reduzível. Isto é, ele não pode ser convertido em uma imagem simples e objetiva. Ao contrário, ele sempre pode ser mais, porque oferece sempre mais, podendo ser assim, mas também podendo ser de outra maneira (Tavares, 2018).

Fazer literatura, no entendimento de Gonçalo M. Tavares, significa, então, ser capaz de utilizar frases únicas, frases individuais e

frases que, no fundo, rejeitem a “linguagem comum”¹, oferecendo resistência à uniformização da linguagem. No fundo, “o escritor está a fazer o que ainda não foi feito” (Tavares, 2012, p. 273). Uma das constantes da produção literária desse autor, aliás, tem a ver com esse enfrentamento do “lugar comum”, pela não acumulação de palavras e, principalmente, pela resistência à tentação de nomear tudo imediatamente. Encontrar formas de maior alcance e de maior profundidade de dizer, inclusive nas formas de dizer sem palavras, tem sido uma das principais tarefas desse escritor. Em seus próprios

¹ Para exemplificar o que Gonçalo M. Tavares entende por “linguagem comum” / “escrita comum” / “palavra comum” recorre-se a uma história intitulada “Avaria”, de *O senhor Brecht*. “Por um curto-circuito eléctrico incompreensível o electrocutado foi o funcionário que baixou a alavanca e não o criminoso que se encontrava sentado na cadeira. Como não se conseguiu resolver a avaria, nas vezes seguintes o funcionário do governo sentava-se na cadeira eléctrica e era o criminoso que ficava encarregue de baixar a alavanca mortal” (Tavares, 2004b, p. 25). O que está presente nessa história é a questão da pena de morte. Nas palavras do autor, Avaria é “uma forma imaginativa de dizer: ‘Eu sou contra a pena de morte’. Nesse sentido, o que me interessa muito na literatura é como nós transformamos a frase ‘Eu sou contra a pena de morte’ numa história como esta” (Tavares, 2020b, p. 189). A literatura, para esse autor, quer, então, ser a síntese do encontro entre o que se oferece e o que se alcança. Trata-se de um dizer simples que sempre pode ser mais, um dizer que pode significar para além daquilo que diz e que, pelas múltiplas leituras que comporta, supera a si mesmo, alcançando um determinado ponto muito além do habitual. Ao passo que a “escrita comum”, por outro lado, simplifica-se para comunicar de imediato e diminui-se para prontamente se fazer entender. É, em outra forma de dizer, expressão diminuída de um “sentido comum (...) rés-do-chão, sempre pronto para o ‘comércio exterior’, no mesmo nível do outro, desse transeunte que nunca é um sonhador” (Tavares, 2013, p. 45). A “palavra comum”, desse ponto de vista, refere-se metaforicamente a “urgências” ou a situações da existência concreta (Tavares, 2013). Daí que as expressões “linguagem comum”, “escrita comum”, “palavra comum” e afins não significam, portanto, um “grau zero” da língua, nem que a forma de comunicar da literatura tem sentido aqui de “desvio” engrandecedor da língua. Essas expressões devem ser lidas como metáfora apenas.

termos, “a dificuldade em conseguir que cada frase seja individual – 1 – e que o texto, no seu conjunto, seja também individual – 1 – é a dificuldade do escritor” (Tavares, 2018, p. 45). Escrever literatura passa, então, pela condição de buscar novos horizontes, explorando as possibilidades de dizer ainda em aberto, para resistir à “linguagem comum” mediada pela máquina, linguagem reproduzível e multiplicável pela máquina.

Seguindo essa linha de raciocínio, torna-se crucial compreender, então, que “uma frase não deve ter comprimento, mas altura” (Tavares, 2004a, p. 154). A ideia defendida pelo escritor é de que um texto literário deve ter intensidade, deve ter profundidade e deve ter relevo. E para que a literatura alcance tudo isso, ao invés de acumular palavras, crescendo somente em “comprimento”, ela deve acolher em suas formas mais silêncio e mais vazio.

Nessa medida, é preciso destacar aqui que a função do escritor, do ponto de vista de Gonçalo M. Tavares (2013, p. 173), parte do princípio de “colar novos nomes às velhas coisas”, aumentando a intensidade e a profundidade do dizer. E essa função não tem outra razão de ser além de conferir acesso a múltiplos sentidos, porque, conforme o mesmo autor, não são as coisas que se tornam obsoletas, “mas os nomes que lhes são atribuídos” (Tavares, 2018, p. 61). Por isso que, ainda conforme o autor, “a matéria utilizada [por ele próprio] não são as palavras ou letras, mas sim a intensidade” (Tavares, 2018, p. 55). De maneira que, na sua obra, por efeito dessa intensidade ou das formas do silêncio e das formas do vazio, uma frase poderá e deverá “atingir diversas ideias com um só golpe” (Tavares, 2020a, p. 65), conferindo espanto e mistério.

A esse respeito, em *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares (2013, p. 45) usa a imagem da “casa-palavra”, isto é, da palavra com andares, com níveis e com degraus que permitem subir e que permitem descer. Em *Breves notas sobre a Literatura-Bloom*, ele

recorre à imagem do “andaime”. Escreve que “certos textos, como certas aves, flutuam muito acima da terra apenas porque num determinado momento alguém lhes ofereceu a possibilidade de subir em segurança” (Tavares, 2018, p. 16). Apoiados em um andaime, esses textos alcançam um “determinado ponto mais elevado do que o habitual” (Tavares, 2018, p. 16), conferindo ao leitor a possibilidade de “ver” mais longe. Como consequência disso, esses textos literários projetam-se para além da compreensão imediata e das repetições impensadas. E, com essas características, podem oferecer resistência à multiplicação da “escrita comum”, além de expressar suficientemente o indizível da linguagem, pois, as formas habituais de dizer não têm o privilégio de projetar dentro dos seus limites o indizível. E, no caso de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, isso parece estar muito claro. Para efeito de confirmação, destaca-se, nesse romance, as “Pequenas Palavras” de Agam Josh.

AS “PEQUENAS PALAVRAS”

No encontro com Agam Josh, o artista, Marius e Hanna, protagonistas do romance, visitam o seu ateliê. E lá encontram obras absolutamente indizíveis para as personagens e para o leitor e, por isso, a apresentação delas no romance só é possível apenas por efeito do silêncio e do vazio. A partir da operação da ausência, da síntese, da frase calculada e medida entre os espaços vazios, é que se realiza a apresentação das obras de Agam. Com efeito, essas obras significam apenas no âmbito do “silêncio do vazio”. Elas extrapolam o horizonte do alfabeto, mas não como excedente, senão como fracasso do contingente verbal.

Agam conta que pinta, desenha, faz esculturas e inventa objetos estranhos, mas todos minúsculos. “No máximo têm um décimo de um milímetro” (Tavares, 2015, p. 151). Seus trabalhos, para Marius, “pareciam restos de sujidade, vestígios de um qualquer outro tra-

balho de maior dimensão” (Tavares, 2015, p. 152). Invisíveis a olho nu, as obras de Agam continuam, segundo ele próprio, “pormenores minúsculos inimagináveis” (Tavares, 2015, p. 153) e, por extensão, indizíveis.

Sobre uma obra em particular, ele detalha o seguinte:

É uma pintura que fiz, disse, não vai acreditar, de uma famosa batalha que envolveu milhares de cavalos e milhares de homens a pé. É esta batalha que pintei aqui – e apontou para um ponto minúsculo da sua mesa de trabalho, ponto que colocou debaixo do microscópio. – Pintei-a de diversas cores – e riu-se. – Veja, espreite por aqui, menina – disse dirigindo-se agora exclusivamente para Hanna –, uma batalha com milhares de cavalos e homens em milímetros, – Hanna sorriu, mas abanou a cabeça; eu [Marius], porém, embora cansado, ainda estava curioso e, curvando-me, depois de olhar pela última vez para aquele ponto. Aproximei o meu olho direito da lente do microscópio.

(Tavares, 2015, p. 158).

Reproduzindo exatamente como as palavras e os vazios estão dispostos no papel, ressalta-se nesse excerto a presença do vazio e de um ponto. Nesse instante, não se sabe o que Marius é capaz de ver. Não é possível saber se realmente vê alguma coisa além de um ponto; se concentrado em um único ponto, que não tem área, nem volume e nem comprimento, está de fato registrada a terrível batalha – tal qual descreve Agam – com infinitas cores e milhares de cavalos e de homens a pé; ou se, simplesmente, o ponto encerra apenas um vazio sobre outro vazio. Qualquer que seja o caso, o vazio ali é irrevogável.

Não obstante, o que se sabe de antemão é que Marius se sentia “controlado por Agam, obedecendo às suas ordens (...) como se ele [Agam] há muito estivesse a ver o que eu [Marius] queria encontrar. Ele dirigia-me” (Tavares, 2015, p. 159). Por causa do vazio, Marius

sentia-se como que de “olhos vendados” (Tavares, 2015, p. 159). Em outras palavras, não tinha uma visão clara e objetiva do que estava diante de seus olhos.

Olhando pelo microscópio e prestando muita atenção àquilo que Agam dizia, rapidamente Marius tornou-se alguém que “obedece às indicações PARA A FRENTE, PARA A DIREITA, PARA TRÁS de outro [, no caso, Agam] que (...) assim mantém o controlo sobre nós” (Tavares, 2015, p. 159, maiúsculas do autor), isto é, mantém o controle sobre o que se vê.

As palavras do artista, dessa forma, guiam o olhar de Marius pelo vazio. É nesse sentido que ele “tinha de certa forma, os olhos vendados” (Tavares, 2015, p. 159). Sugestionado por essas palavras, ele parece, em um primeiro momento, ver o que Agam quer que eles vejam. Contudo, a forma como o ponto vem ao encontro da personagem e do leitor não permite considerar que esse ponto é exatamente aquilo que o artista quer que ele seja. Afinal, por ser tão somente um ponto sobre um fundo vazio, ele torna-se expressão do indizível revertido em potencialidade, latência e abertura.

Outro fato relevante é que o artista não é confiável. A certa altura, quando confrontado por Marius, ele disse ser “um mentiroso inventado”. Disse que gostava de inventar histórias “para impressionar” quem as escutasse. Inventava histórias com “vários pormenores”, mas “Estava manifestamente divertido com tudo aquilo”. Contar essas histórias “é uma diversão, como qualquer outra”. Aos risos, disse para Marius: “Não acredite em metade do que eu digo” (Tavares, 2015, p. 226). Não é possível, por causa disso, confirmar, então, que os seus trabalhos são autênticos.

Mesmo assim, declara que ter

dezenas e dezenas de trabalhos espalhados por aí, muitos em espaços públicos. Inscrições em muros ou em determinadas peças,

que parecem desenhos, que a todos sempre pareceram desenhos, mas que só eu (Agam) e quem me encomendou o trabalho sabe que esses desenhos afinal escondem frases, e estas eram o principal objectivo; frases, por vezes terríveis – já estou habituado; se quisessem uma inscrição normal, à vista de todos, não me escolheriam a mim, quase sempre querem tornar visível e ao mesmo tempo esconder uma palavra ou uma frase e por isso é que me procuram – sou o único que consegue fazer isso.

Outras vezes – e Agam sorriu – as frases manifestam coisas particulares, vinganças mesquinhas, ridículas: há um homem que tem na sala da casa que partilha com a mulher uma travessa metálica com um desenho em que está escrito, num tamanho ilegível, uma declaração de amor à amante; por vezes são questões dramáticas – um pai quer que a mulher esqueça da morte do filho... Para uma casa fiz, por encomenda, um desenho ao longo de toda uma parede, o desenho encomendado por uma mulher, sem o marido saber, que escondia a repetição, centenas de vezes, do nome do filho que havia morrido – e lá deve estar, ainda, na parede, sem o pai saber, centenas de vezes o nome do filho; um padre, desculpe-me por dizer isto – disse Agam e riu-se – pediu-me para escrever uma declaração de amor a um rapaz, na cruz que ainda hoje dá a beijar aos fiéis. Se fosse lá – não lhe digo qual a igreja, claro, – veria apenas um pequeno traço nessa cruz que o padre dá a beijar; enfim, metade do mundo está louca, nunca tive qualquer ilusão a esse respeito – e muito do meu ofício vive dessa obsessão por guardar e revelar, ao mesmo tempo, um segredo (Tavares, 2015, p. 201-202).

O que está em jogo aqui, recorrendo às considerações do *Atlas do corpo e da imaginação*, é “a ordem ‘Imagina isto’ e ‘Agora vê a figura assim’” (Tavares, 2013, p. 505). Pode-se pensar, então, que, no exato instante que Marius está diante do microscópio, ele também faz uso da imaginação. Ele decide imaginar e “*ver de outra maneira*” (Tavares, 2013, p. 505). Embalado pelas orientações do artista, ele decide

“não ver *assim*, para ver *ao-contrário-de-assim* ou *outra-forma-do-assim*” (Tavares, 2013, p. 505). Ele decide não ver somente um ponto para ver o contrário de um ponto e conferir outra forma possível para esse ponto.

O que Marius faz – recorrendo às elucubrações do senhor Swedenborg – é “olhar com violência” para o ponto, pois, se assim o fizer, não “verá apenas a aparência das coisas” (Tavares, 2009, p. 58), verá mais. Poderá ver mais além. Dar atenção ao ponto é, de certa maneira, um gesto de dar sentido a esse ponto. É como “retirar esse ponto do nada” (Tavares, 2013, p. 388) para ele, pensando com Kovadloff (2003, p. 131), “readqui(r) dinamismo, ganha(r) disponibilidade, se abr(ir) a infinitas valorações simultâneas, sucessivas, convergentes e divergentes”. E “Quanto maior o tempo atento ao olhar, mais visível se torna a fenda (e o segredo)” (Tavares, 2009, p. 58) e mais próximo se torna também o que não está disponível ao alfabeto: o indizível.

É nesse sentido que se pode conceber que o “dizer poético diz o indizível” (Paz, 2012, p. 118), porque há nele algo que não se diz dizendo, que não se deixa explicitar, que também não se deixa reduzir e que, além de tudo, não se deixa conter. É como o ponto que não pode ser dito de outra maneira além da maneira como se apresenta. É um vazio indizível para o leitor como ponto de ruptura do e no texto. Imagem vazia que “nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer” (Paz, 2012, p. 115-116). Único, necessário e insubstituível, o “silêncio do vazio” que ressoa no ponto abrange e reconcilia significados múltiplos e ou díspares sem suprimir. A rigor, “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Submete a unidade à pluralidade do real” (Paz, 2012, p. 104). O “silêncio do vazio” da obra de Agam circunscreve sentidos em diversos níveis, prescindindo de quaisquer palavras. Por isso, não são necessários palavra e silêncio juntos. Nesse caso, apenas o “silêncio do vazio” basta. A expressão

do vazio indizível, enquanto potencialidade de um dizer indizível, realiza-se, assim, pelo “silêncio do vazio”.

No esgotamento do possível, ante a indisponibilidade da equivalência pela palavra, somente o “silêncio do vazio” está apto para dizer o indizível, redimensionando os limites do dizer. Somente “no silêncio do vazio” os sentidos podem adquirir uma dimensão de excepcionalidade, de novo, ultrapassando as identificações habituais e petrificadas. O “silêncio do vazio” é, nesse caso, a garantia da expressão do indizível. Porque é no “silêncio do vazio” que se expressa, não aquilo que se esconde atrás das palavras, e sim aquilo que, na verdade, nega-se fundamentalmente a se converter em palavras, como o ponto da obra de Agam.

Decorre daí que, não raro, o desenlace do indizível no romance, recorrendo às palavras de Paz (2012, p. 46), “tem início como violência sobre a linguagem” em dois momentos. Primeiro, “no desarraigamento das palavras. O poeta [ou o escritor] as arranca de suas conexões misteres habituais” (Paz, 2012, p. 46) e as coloca, como no caso da obra em análise, a caminho do vazio indizível. Desarraigadas, as palavras de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* não dizem mais o que vieram dizer. Projetam sobre si mesmas um vazio que não pode ser dissipado, apenas, porém, revertido no fundamento da própria expressão indizível para, então, conformar no segundo ato, aquilo que Paz (2012, p. 46) denomina de o “regresso à palavra”. Fazer a palavra voltar, mas transformada por aquilo que lhe anima, o “silêncio do vazio”, pois há nela algo que lhe excede e lhe transpassa. É isso que permite a superação da “palavra comum” na tarefa de dizer o indizível.

Gonçalo M. Tavares entende, aliás, que “cada frase é uma oportunidade para iniciar um mundo” e “o que começa na primeira letra de uma frase e que não termina na última letra da frase” (Tavares, 2018, p. 37) deve ser o “silêncio do vazio” dela que não pode ser supri-

do. O autor prossegue afirmando que “uma frase não pode ser como um copo que contém água dócil para ser bebida; uma frase é um copo que tenta conter uma inundação. E não consegue” (Tavares, 2018, p. 37). Uma frase deve exercer violência sobre cada palavra extraíndo delas “os seus valores extremos, raros” (Tavares, 2018, p. 27), para que ela sempre possa dizer a mais e, de fato, assim, “*ser de outra maneira*” (Tavares, 2018, p. 27). Mas não por conter palavras a mais, senão por conter palavras a menos, isto é, mais espaços vazios e mais palavras não ditas, como é o caso da obra de Agam.

O cartão de apresentação dessa personagem é mais um exemplo dessa crise da palavra, refletida tanto na imprecisão e na limitação do alfabeto quanto na necessidade da presença do silêncio e do vazio. Nele “tinha uma mancha, e uma linha no seu centro, mas nem uma letra”. O que Marius via era “um pequeno cartão todo branco com uma pequeníssima e fina linha preta no meio”. Marius pegou o cartão na mão, mas não conseguiu ler. Era, de fato, impossível. “É o meu nome que está aí escrito”, disse Agam. Ele tomou o cartão novamente às mãos e o segurou, como se estivesse lendo um nome: “Agam Josh – Artista” (Tavares, 2015, p. 149). Segundo ele, eles não iriam perceber, “mas a palavra *artista* tem um A grande” (Tavares, 2015, p. 149). Explicou, na sequência, que, na escala adotada,

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 prestar muita atenção. Só quem fixar o olho durante muito tempo nesta linha (Tavares, 2015, p. 150).

Pode-se presumir, desde já, que, por efeito dessa imposição – “só tem acesso ao meu nome quem prestar muita atenção” (Tavares, 2015, p. 150) –, a intenção de “querer perceber² algo que era impossível de perceber” (Tavares, 2015, p. 107) pela “palavra comum” torna-se possível a partir do “silêncio do vazio”. Afinal, é o “silêncio do vazio” que parece estar “tentando uma explicação” (Tavares, 2015, p. 107) para o que não oferece qualquer resposta determinada. É ele que opera nas formas do vazio do romance um desarraigamento, para usar uma expressão de Paz (2012), de palavras precisas, de definições claras e do oferecimento de uma visão panorâmica do objeto do romance para oferecer, sem nada perder de suas características e de sua forma, antes se intensificando, uma aproximação ao indizível.

Examinando a escrita de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, é possível identificar nela o “silêncio do vazio” atuando como um “caminho” pelo qual o indizível desse romance precisa fazer para significar e para, de modo especial, resistir. O “silêncio do vazio”, nesse texto, portanto, é uma forma de resistência. Ele funciona como um espaço necessário de significação e de expressão do indizível da linguagem. Sem ele não é possível vislumbrar nenhuma

2 O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa apresenta 7 significados para o verbo “perceber”. “Perceber: v. tr. (latim *percipio-ere*), 1. Receber impressão por algum dos sentidos; 2. Conhecer, entender, compreender; 3. Ver; 4. Ouvir; 5. Aperceber; 6. Auferir, cobrar, embolsar-se de; 7. [antigo] avisar”. Leia-se “perceber”, nessa passagem, no sentido de “entender” ou “compreender”. C.f. Perceber, In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/perceber>. Acesso em: 7 abr. 2023.

possibilidade de experiência indizível e nem qualquer possibilidade da palavra ser sempre outra coisa, além de “moeda de troca”. Oferecendo resistência à proliferação da “palavra-comum” e insubordinação aos recursos verbais dominantes, a escrita desse romance ressignifica a linguagem e as palavras, emprestando-lhes espanto e mistério, pois, “Nem sempre o Mistério / está fora do alcance da mão [...] Por vezes [...] surge súbita e absurdamente, / no meio de uma acção do quotidiano. / Descuidados, nessa altura, chamamos mistério erro, / e rapidamente o eliminamos” (Tavares, 2005, p. 76). Se dependesse exclusivamente da “palavra comum”, certamente todo mistério seria rapidamente apagado, eliminado, desconsiderado, rejeitado, apenas porque não é previsível, porque não tem leis para regulá-lo e, principalmente, porque não existem palavras claras e precisas para suficientemente explicá-lo. Contudo, na escrita desse romance, sobressaem formas de silêncio e de vazio que, brindando a linguagem com novos contornos, permitem “levantar a frase como um tapete: ver o que está lá escondido” (Tavares, 2018, p. 77), explorando sentidos que vão muito além do domínio do verbal.

Em todos esses casos, a “linguagem comum” não é compatível com a experiência narrada. A “linguagem comum”, no entendimento de Gonçalo M. Tavares (2013, p. 179), é um caminho para “experimentar vivências apenas medíocres e vulgares” e acessíveis para todos. Entretanto, isso não quer dizer que, para narrar a experiência indizível das personagens desse romance, o narrador deva recorrer às “palavras individualmente obscuras” (Tavares, 2018, p. 17). Não se trata de uma defesa a um rebuscamento planejado. Qualquer palavra que “requer investigação” – investigação de dicionário mesmo – “deverá ser eliminada” (Tavares, 2018, p. 17). Da mesma forma, “toda a frase que necessita de outras frases para ser forte deverá ser eliminada” (Tavares, 2018, p. 45). Também “frases individualmente claras e

óbvias são desnecessárias” (Tavares, 2018, p. 45). Por esse caminho, nada de genuinamente novo poderá ser dito.

Esse romance, por sua vez, requer um outro tipo de linguagem mais arrojada para expressar convenientemente a realidade proposta. Para o autor,

toda escrita [poética/literária] é uma resistência à vaga interminável da escrita comum, esta – comum –, que quer comunicar de imediato, que quer ser de imediato entendida, e por isso desleixa-se, simplifica-se até ao ponto em que se transforma numa linha, interpretação. Frases que ganham multidões, mas perdem indivíduos (Tavares, 2013, p 180).

Por isso que, “quando falamos de linguagem individual falamos também de resistência” (Tavares, 2013, p 180). A escrita de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* é, nesse sentido, uma forma de resistência à superficialidade da linguagem e à urgência da palavra. Isso porque, nesse romance, o escritor “é utilizador de frases únicas” (Tavares, 2013, p. 174). E a linguagem desse romance apresenta todo um conjunto de especificidades que a torna única: as formas do vazio (em razão da presença do vazio indizível), além da presença do “silêncio do vazio”.

É por causa do “silêncio do vazio” que a literatura “realiza sua tarefa de abraçar o impossível com a palavra” (Tofalini, 2020, p. 88). Com o “silêncio do vazio”, o indizível do romance pode assumir sempre outros sentidos possíveis. Assim, com base nesse entendimento sobre essa presença, compreende-se como, na contramão das forças dominantes, essa forma enfrenta a hostilidade da técnica e da máquina e concorre contra a urgência da palavra, tornando-se, então, uma forma eficaz de comunicação, de representação e de resistência.

RECEBIDO: 14/04/2023 APROVADO: 03/07/2023

REFERÊNCIAS

- KOVADLOFF, Santiago. *Osilêncioprimordial*. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERCEBER, In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (em linha), 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/perceber>. Acesso em: 7 de abr. 2023.
- TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2004a.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Brecht*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004b.
- TAVARES, Gonçalo M. *1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.
- TAVARES, Gonçalo M. *Uma menina está perdida no século a procura de seu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre a Literatura-Bloom: dicionário literário*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018.
- TAVARES, Gonçalo M. *Investigações. Novalis*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020a.
- TAVARES, Gonçalo M. Literatura, imaginação e realidade. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão (Org.) *Globalização como problema: temas de estudos globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2020b, p. 185-194.
- TOFALINI, Luzia A. Berloff. *Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

MINICURRÍCULO

IBRAHIM ALISSON YAMAKAWA possui graduação em Letras Inglês Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Estadual de Maringá (2013), mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2017), com dissertação intitulada “*Aprender a Rezar na Era da Técnica: as formas do silêncio e os silêncios das formas*”, e doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2022), com tese intitulada “*Entre vazio(s) e silêncios: o indizível e o inefável em Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*”.