

# O VAZIO INEFÁVEL EM *UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI, DE GONÇALO M. TAVARES*

***THE INEFFABLE EMPTINESS IN A GIRL IS LOST IN HER CENTURY LOOKING FOR HER FATHER, BY GONÇALO M. TAVARES***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i31p213-237>

Ibrahim Alisson Yamakawa<sup>1</sup>

## RESUMO

Reconhece-se, a partir da leitura e da análise de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, empreendido neste trabalho, que as palavras, independentemente do seu dizer expressam menos ou com menos eloquência do que o vazio e o silêncio se permitem. Face a essa constatação, acredita-se que a expressão do inefável, nesse romance, se realiza à margem da palavra escrita. Por isso, o presente artigo tece uma reflexão sobre o vazio inefável como o modo de expressão por excelência do inefável nesse romance.

## PALAVRAS-CHAVE

*Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*; Gonçalo M. Tavares; Vazio; Inefável; Literatura portuguesa.

## ABSTRACT

*After reading and analyzing A girl is lost in her century looking for her father, a novel by Gonçalo M. Tavares, it is perceived that words, regardless of their saying, express less or with less eloquence than emptiness and silence can in this novel. Recognizing this fact, it is believed that the expression of the ineffable takes place beyond the limits of the written word. For this reason, this article reflects on the ineffable emptiness, having it as a genuine form of expression of the ineffable in this novel.*

## KEYWORDS

*A girl is lost in her century looking for her father; Gonçalo M. Tavares; Emptiness; Ineffable; Portuguese literature.*

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, Brasil.

## INTRODUÇÃO

O vazio inefável é uma presença extremamente fecunda em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Refere-se a uma presença rigorosamente fundada na ideia da expressão de uma plenitude de sentido, desafiando incessantemente a razão e que, por isso, excede os recursos do alfabeto. Isso porque o vazio inefável compreende o expressivo (in)exprimível da linguagem. Reflete a transição e a passagem de sentidos para além da fronteira do dizível. Identifica-se com o “*espressivo inexpressivo*” – de Jankélévitch (2018, p. 204, grifo no original) – que, em outros termos, “*não é uma expressão reduzida, mas, em seu gênero, uma eloquência contida*”, e, que no romance em análise, manifesta-se sob a forma de vazio. Transmite, assim, uma totalidade de sentido inabordável e indivisível, razão pela qual não pode ser entendido como somatório de outros sentidos ou como fração de um determinado sentido, senão como expressão genuína do sentido do sentido (Jankélévitch, 2018).

Uma vez que o vazio inefável transcende as possibilidades de significações habituais da língua, privilegia o mistério e “o que diz, e como diz, o outro lado?” (Tavares, 2013, p. 254), a escrita da obra em epígrafe, a partir dele, multiplica as “possibilidades de verdade” (Tavares, 2013, p. 67), extrapola as possibilidades de sentido e, por conseguinte, explora novas possibilidades de humanidade, como pode ser observado no seguinte excerto:

Ele despediu-se como se eu, Marius, fosse um homem bom, alguém que estava a fazer um acto de rara generosidade, mas eu sabia que não o era, no entanto, como explicar ali, e que razão me levaria a fazê-lo? Então tratei – e disso me envergonho – de acenar também como se a minha mão fosse mesmo a de um homem bom; no fundo por vezes estamos vivos apenas para isto – aceitar o que vai acontecendo, e avançar (Tavares, 2015, p. 47).

O vazio inefável ocorre, portanto, nesse romance, a cada vez que os recursos convencionais da narrativa (diálogo, descrição, narração e dissertação) perdem a capacidade de se aproximar de uma experiência ou acontecimento humano excepcional. Eis a constatação da impossibilidade de transposição do inefável ao dito em outro excerto da narrativa: “e Marius, observando, espantado, cada um dos pormenores [de um cartaz];



pensar o indeterminável sem retrair e sem fragmentar o sentido aberto do indeterminado.

Significa que, se não se pode predicar o infinito, deve-se, pelo menos, expandir as formas de entrevê-lo. E a compreensão de que os sentidos do vazio inefável não mais permitem a comparação ou a filiação com qualquer objeto determinado enquadra-se nessa expansão. No vazio inefável, os sentidos não se definem nem por isso e nem por aquilo. Eles se destecam entre margens e, por isso, movem-se como torrente. Pertencem, assim, a “uma fronteira que nunca fecha” (Tavares, 2004, p. 113), que demarca o infinito. Entendido dessa maneira, o vazio inefável, portanto, implica a ideia de receptividade e de abertura ao incomensurável.

Diferentemente de qualquer conceito autoritário ou restritivo, o vazio inefável aproxima-se daquilo que Gonçalo M. Tavares compreende como o que “possibilita a discordância, rejeição – isto é, que admite diálogo e que não impõe o fim da conversa” (Tavares, 2013, p. 29). O vazio inefável é equivalente àquilo que escreve o autor em *Atlas do corpo e da imaginação*, um conceito que pretende “encontrar e multiplicar conceitos” (Tavares, 2013, p. 29, grifo no original) e que possibilita a multiplicação de formas da linguagem e a multiplicação de sentidos na linguagem. Por isso, seu efeito “é benéfico; mais, é indispensável” (Tavares, 2013, p. 29), especialmente, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* se se considerar os vazios desse texto como expressão literária legítima do inefável.

O termo ‘vazio’ de vazio inefável, portanto, é apropriado porque não possui aqui qualquer sentido negativo ou restritivo, relacionado à ideia de desprovido, destituído, falho ou privado, como se ao vazio pertencesse qualquer coisa que lhe pudesse faltar. Pelo contrário, está empregado no sentido etimológico de ‘estar à disposição de’ e de ‘estar livre para’ (Homem, 2005). O vazio, desse modo, é antes de mais nada a extração de toda determinação que a linguagem põe em evidência. Ele opera no sentido da “desactivação dos hábitos mentais” (Tavares, 2015, p. 113), para usar uma expressão de Fried Stamm. Ele é a forma que confere profundidade à linguagem. Sem ele não existiria nada verdadeiramente inefável e o dizer inefável não teria a garantia do inesgotável (in)exprimível. Afinal, “A primeira função do vazio”, afirma o senhor Swedenborg – personagem de Gonçalo M. Tavares (2009, p. 105) – “é ocupar o espaço impedindo a forma”. Evitando, assim, a imposição de um limite pela forma. Ao ocupar os espaços com o vazio, em uma obra

literária, o vazio torna-se forma que instaura novos espaços, os quais manifestam outras possibilidades e decorrem imprevistos sentidos.

Quanto à parcela ‘inefável’ que completa a expressão, em uma acepção mais restrita, especialmente ancorada nas considerações feitas por Jankélévitch em *A música e o inefável* (2018), refere-se à inesgotabilidade do dizer. Guarda a ideia de uma expressão que não consegue se consolidar como certeza. Inspira inumeráveis sentidos que se precipitam uns sobre os outros anulando uns aos outros (Jankélévitch, 2018). Em termos gerais, o inefável é dizível, mas “infinitamente dizível” (Gontijo, 2017, p. 168). Por essa linha de raciocínio, complementa Gontijo (2017, p. 183), “quando o expressamos não chegamos a atingir o seu núcleo”. É que nunca é o suficiente dizer o inefável. “Sobre o inefável”, reafirma Jankélévitch (2018, p. 120), “haverá o que falar e cantar até a consumação dos séculos”. Decorre dessa compreensão que sempre restará a ele uma parcela inatingível e vazia. Por isso que a expressão inefável é, concomitantemente, expressiva e inexpressiva. Ela pode ser expressa, mas nunca suficientemente expressa. De acordo, então, com essa perspectiva, a expressividade e a inexpressividade do inefável estão auto implicadas (Gontijo, 2017). O que, conseqüentemente, conduz à ideia de vazio e à necessidade de rompimento com a noção de sentido totalitário e totalizante em favor da adesão ao sentido do sentido (Jankélévitch, 2018).

Segundo a caracterização de ‘sentido do sentido’ que Jankélévitch desenvolve em *A música e o inefável* (2018), nada há de mais eficaz para se compreender a totalidade do encanto do que considerar esse encanto como o sentido do sentido. Expressão livre e aberta à profusão de infinitos sentidos de um todo interconectado. Recorrendo às palavras de Jankélévitch (2018, p. 101) “Se o sentido de uma frase é inerente à totalidade dessa frase sem que a fragmentos da frase correspondam, para isso, fragmentos de sentido”, é porque o sentido do sentido é indivisível e maior do que a soma de suas partes. Eis a razão pela qual “o sentido do sentido, que é encanto, ele sempre se totaliza, isto quer dizer que está onde não está” (Jankélévitch, 2018, p. 102) e é simultaneamente presença e ausência, palavra e vazio. “Assim, basta deslocar uma sílaba para se dissipar dele a originalidade qualitativa” (Jankélévitch, 2018, p. 102). Entendido dessa forma, o sentido do sentido não pode ser recortado do todo e não pode ser convertido em fragmentos, porque não há uma fração dele que satisfaça mais do que as outras ou que signifique mais do que

outras. Relaciona-se, portanto, com o vazio inefável à medida que “não precisa sequer de um corpo verbal para exprimir” (Jankélévitch, 2018, p. 102). E, não obstante, o vazio seja suficiente para expressá-lo, “volumes e mais volumes, porém, não serão suficientes para comentá-l[o], nem uma vida inteira para meditá-l[o]” (Jankélévitch, 2018, p. 118). Então, se, na linguagem, a convicção na palavra parece privilegiar o fragmento e o parcial, a adesão ao sentido do sentido privilegia o todo, inclusive, o inefável.

E é no encontro das personagens protagonistas com o revolucionário Fried Stamm, com a música do velho Terezin e com outras personagens secundárias que o leitor é confrontado com diversas faces do inefável. Em cada um desses encontros, identifica-se um certo grau de inexpressividade que só o vazio inefável é apto para resolver. Isso porque ele capta a essência do inefável sem comprometer a especificidade própria do inefável, que é o infinitamente expressivo (in)exprimível. E reservada essa potencialidade da agressão da técnica, pode-se dizer que é a partir do vazio inefável que se sobressai, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, a “possibilidade de encantamento” (Tavares, 2015, p. 213), que significa, em síntese, a reconquista da sensibilidade e da humanidade há muito despojadas pela técnica.

### **O VAZIO INEFÁVEL EM *UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI***

Gonçalo M. Tavares, a propósito, de muitas maneiras e em muitas de suas obras, retrata a falta de encanto, ou melhor, o excesso de desencantamento no mundo. Em *Atlas do corpo e da imaginação*, adverte: “Estamos perante uma dureza, uma frieza sentimental, esta necessidade de distância – o corpo que não quer a proximidade do corpo do outro, mas sim a dureza do metal, da máquina” (Tavares, 2013, p. 103), faz com que se anule, conseqüentemente, a sensibilidade e a humanidade das características essencialmente humanas. “A humanidade é pois uma coisa que se aperfeiçoou em actos à distância, daqui para ali, / e daqui para mais longe” (Tavares, 2010, p. 179). Eis a “forma exacta de manifestar a indiferença” (Tavares, 2008a, p. 48). Afinal, escreve o mesmo autor na obra intitulada *1*, “A técnica entrou demasiado na existência; / não deixou atrás luz branca” (Tavares, 2005, p. 73). O que ficou foi “a luz da técnica” (Tavares, 2008a, p. 46) – observa o narrador de *Aprender a Rezar na Era Técnica*, reafirmando a ideia da técnica e da máquina como substituição

parcial ou mesmo total do ser humano. E o resultado desse excesso é, como se pode ler a seguir, a multiplicação das expressões de desencantamento:

Marius levanta-se do seu lugar. O ruído do avanço do comboio tornou-se desde há muito uma linguagem paralela, uma espécie de oração mecânica que não cessa, um murmurar, uma ladainha que noutro contexto poderia parecer um qualquer pedido religioso e colectivo. A janela próxima de seus bancos está ligeiramente aberta, mas Marius, com um movimento, abre-a ainda mais [...] Havia em Marius uma sensação evidente de estar perdido, e aquela viagem intensificava essa sensação (Tavares, 2015, p. 208-209).

Mas em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, o leitor tem também a possibilidade de vislumbrar outra luz; uma luz não técnica, de qualidade “completamente diferente [...] da luz eléctrica da lâmpada” (Tavares, 2008a, p. 355), talvez “uma luz qualquer” (Tavares, 2015, p. 112), “uma luz tênue” (Tavares, 2015, p. 118), mas seguramente de outra natureza, capaz de reorientar as personagens, especialmente, Marius. E a constatação da presença dessa luz não técnica nesse romance pode ser confirmada a partir do exame do vazio inefável no encontro das personagens protagonistas, primeiramente, com Fried Stamm, o revolucionário.

O encontro com essa personagem ocorreu nas “mais escurecidas ruas laterais que davam acesso à estação de caminhos-de-ferro” (Tavares, 2015, p. 29). Lá estava Fried Stamm afixando cartazes nas paredes. Por causa da pouca visibilidade, Marius e Hanna não conseguiam distinguir bem. Os gestos de afixar cartazes, em um primeiro olhar, “pareciam carícias despropositadas” (Tavares, 2015, p. 29). O narrador, inicialmente, o julgou louco, mas não. “Não era um louco, era alguém que não queria perder tempo; tinha meta” (Tavares, 2015, p. 29). Depois de se aproximarem o suficiente, Marius percebeu “o objectivo claro” (Tavares, 2015, p. 29) daqueles movimentos: colar cartazes nas paredes.

E foi por causa de um cartaz que mal conseguiam ver que “Marius obedeceu ao abrandamento do passo de Hanna – também lhe interessava aquilo” (Tavares, 2015, p. 29). A dificuldade de definição imediata foi o que deteve as personagens. “– Um cartaz? – perguntou Marius ao homem. – Sim (Tavares, 2015, p. 30). Era, de fato, um cartaz, diferente dos cartazes habituais, daqueles aos quais os olhos já estão sempre acostumados a ver. Esse cartaz era diferente porque estimulava o olhar. Nele nada se

manifestava claramente. “– Que lhe parece, o cartaz? – perguntou o homem a Marius. Marius respondeu com o rosto, sorrindo – e logo depois encolheu os ombros – que dizer?” (Tavares, 2015, p. 30). Marius e Hanna ficaram em silêncio. Estavam envolvidos pelo vazio do cartaz. E, por isso, olharam longamente para ele. Hanna mais para as imagens e ele, Marius, tentava “digerir ocularmente” (Tavares, 2015, p. 32) cada um dos detalhes, dando atenção àquilo “*que ainda não se deu atenção*” (Tavares, 2013, p. 380, grifo no original) devida.

As personagens, então, “calaram-se quase instintivamente” (Tavares, 2015, p. 30), pois o instinto, oposto à razão, logo que percebe o inefável, demanda apenas silêncio. É como se o que estivesse no cartaz ultrapassasse a razão e esvaziasse as palavras das personagens no instante que elas se concentram nele. Por isso, calam-se, mas não no sentido negativo ou restritivo da palavra, do que impede os “pensamentos que vêm continuamente à tona” (Grün, 2010, p. 9), mas no sentido do que excita a imaginação. É o que Gonçalo M. Tavares (2013, p. 373) quer dizer ao afirmar: “Quando não vemos claramente imaginamos”. Esse é “o olhar de quem imagina” – prossegue o autor – “de quem quer ver para imaginar melhor, não pretende chegar a um fim, a um resumo, pretende apenas continuar, pretende descobrir novos pretextos para continuar a olhar” (Tavares, 2013, p. 382). Daí que calar, nesse caso, não se refere à ideia de interditar, mas a de esvaziar; de entregar-se ao vazio inefável. Calar, portanto, é uma forma de corresponder a esse “peso do inefável” (Yamakawa, 2023, p. 14), que não precisa de palavras, mas apenas do silêncio do vazio. De modo que se não se pode definir e nem esgotar os sentidos obtidos através desse olhar, resta às personagens apenas calar diante desse cartaz. Afinal, esse é o objetivo formal do vazio inefável: estimular a leitura, a concentração, o olhar e o pensamento a partir do exercício do silêncio e da imaginação.

Em *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares (2013, p. 372) descreve esse tipo de olhar como o gesto de quem “quer ver algo de novo, não para ver o mesmo como na Ciência. O olhar do imaginador é o olhar de quem se quer espantar”. Relaciona-se com o vazio inefável à medida que ele não toma posse do olhado, mas permanece aberto ao incomensurável. O vazio inefável entra em jogo por não se comprometer nem com isso e nem com aquilo. Ele conforma a possibilidade de alargamento de novas possibilidades.



O olhar para o cartaz, então, se desvia sempre para o novo. É o olhar que nunca olha o mesmo sempre da mesma forma como “o olhar do cientista que quer *ver sempre do mesmo ponto de referência* e à mesma escala para poder ter graus de comparação” (Tavares, 2013 p. 372, grifo no original). O olhar das personagens para o cartaz, especialmente, o de Marius, é completamente diferente porque ele reposiciona o pormenor conferindo sempre outros sentidos. Trata-se de um olhar que nunca termina verdadeiramente de olhar. É como se seu olhar fosse um ser errante que não se fixasse em nada senão no novo; olhar que nunca para outra vez frente ao que já se viu” (Tavares, 2013, p. 372). É nesse sentido que se compreende esse cartaz como expressão do vazio inefável, pois se trata de um cartaz com medidas e limites determinados que se esvazia à medida que se projeta ao infinito. Encarado dessa forma, o cartaz sempre permanecerá aberto ao que está além dele. Por isso, não é possível determinar quanto tempo as personagens protagonistas fixaram o olhar no cartaz e nem quanto tempo elas permaneceram caladas. Há um salto na narrativa.

Mas apesar disso, mesmo permanecendo indeterminado o tempo do olhar e o tempo do silêncio das personagens quando de frente para o cartaz de Fried Stamm, percorrendo-se essa cena com atenção, pode-se inferir que esse olhar e esse silêncio das personagens foram muito mais longos e muito mais significativos, por causa do vazio inefável, do que quando Marius e Hanna, em outro momento da narrativa, encontraram-se acidentalmente com um cartaz de Hermann Goering<sup>1</sup>.

No encontro com esse outro cartaz “de altura de dez metros de largura de seis metros” (Tavares, 2015, p. 147) não se registra nenhum estímulo para olhar e muito menos para pensar. Não há nada nele que favoreça o silêncio e a contemplação. Definitivamente, não expressa o vazio inefável. Compreende-se, assim, que a presença do vazio inefável não está condicionada ao tamanho do cartaz ou à presença ou à ausência

---

<sup>1</sup> Hermann Goering (1893-1946), veterano da Primeira Guerra Mundial, foi, nos anos subsequentes, um líder militar e político alemão do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP). Fundador da Gestapo e comandante da *Luftwaffe* (a força aérea alemã), teve papel preponderante na política de extermínio de judeus. Em 31 de julho de 1941, Goering preparou o terreno para a “Solução Final” quando ordenou que Reinhard Heydrich fizesse os preparativos para resolver a ‘questão judaica’ na Europa. Em abril de 1945, às vésperas do fim da Segunda Guerra Mundial, Goering autoproclamou-se *Führer*, fato que o levou a ser considerado traidor do Reich. Com o término da Guerra, foi levado à julgamento em Nuremberg e sentenciado à morte por enforcamento. Suicidou-se em 15 de outubro de 1946, um dia antes da sua execução. (Cf. YAD WASHEN. *Goering, Hermann*).

de imagens ou de palavras. “Em relação ao cartaz – não havia qualquer palavra, qualquer slogan, qualquer desenho ou símbolo, era simplesmente o rosto de Goering, em enormíssimas proporções, ali, no topo, de um dos edifícios mais significativos do centro da cidade” (Tavares, 2015, p. 147-148). E ao contrário dos cartazes da família Stamm, esse “não acompanhava os objectivos” (Tavares, 2015, p. 148) de desativação dos hábitos mentais.

Esse cartaz com o rosto de Goering, aliás, contrasta profundamente com os cartazes da família Stamm. Diferentemente do que pretendem Fried e seus irmãos, o gigantesco cartaz de Goering no topo do mais alto edifício do centro da cidade não quer encontrar e multiplicar significados e muito menos provocar novos sentidos. Assim como “milhões de palavras passam por nós sem nenhuma intenção de significado claro”<sup>2</sup> (Steiner, 1976, p. 96), esse cartaz passa pelas personagens do romance também sem nenhum significado claro. Na verdade, porque contém apenas um rosto, o rosto de Hermann Goering, o cartaz conta com a passividade do observador e com o apaziguamento do olhar. O silêncio do cartaz opera um enfraquecimento da capacidade imaginativa. Daí que nele não há a presença do vazio inefável para a negociação de sentidos, razão pela qual o encontro com esse cartaz é bastante breve. “Quem o pusera ali? Como é que haviam dado autorização” (Tavares, 2015, p. 145) e “O que queriam com aquilo?” (Tavares, 2015, p. 145) são perguntas de Marius que rapidamente se dissipam ficando sem qualquer resposta. “Estão loucos – disse em voz baixa, o homem do olho vermelho [...] – Estão loucos – repetiu” (Tavares, 2015, p. 148). Assim, pode-se dizer que esse cartaz opera à contramão do pensamento e da imaginação. Está longe de ser qualquer expressão do vazio inefável.

Mas os desdobramentos do encontro com o cartaz inefável de Fried Stamm continuam no capítulo seguinte – em ‘Fried Stamm, a revolução’. Esse sim estimula o pensamento, a imaginação e a conversa. Nesse capítulo, lê-se que as três personagens já estão em um trem. O revolucionário dos cartazes viaja sentado de frente para Marius e Hanna. Vão “na mesma direcção” (Tavares, 2015, p. 31): Berlim. Durante a viagem, sem que Marius tivesse perguntado qualquer coisa, Fried Stamm

Contou que eram cinco irmãos, irmãos mesmo, a família Stamm. — Estamos no mundo para o boicotar — disse. — Fazemos cartazes que depois colamos nas paredes; somos cinco, mas estamos em toda a

<sup>2</sup> Tradução nossa do inglês: “Millions of words tide over us with no intent of clear meaning”.

Europa, como se fossemos um exército de cinco. Nunca paramos, quem não saiba pensará que somos centenas, talvez mesmo milhares; mas somos cinco. Uma rapariga e quatro rapazes. Ela é a pior. Não pára. No fundo — disse Fried — estamos a tentar avisar as pessoas, é essa a nossa função. Trata-se de fazer com que elas não se esqueçam, não se imobilizem mentalmente (Tavares, 2015, p. 31).

Por isso, colam cartazes nas paredes das cidades para “transmitir uma inquietação progressiva [...] provocar uma circulação de mensagens insatisfeitas, de informação indignada, repetir pequenas pancadas para, no fim, demolir, eis em parte a nossa estratégia” (Tavares, 2015, p. 33). Nas palavras de Fried, “Tentamos em parte lembrar o que aconteceu e o que está a acontecer noutro lado; excitar a memória, às vezes também é isso — mostrar o que se está a passar no lado que não vemos” (Tavares, 2015, p. 32). E, para cumprir esse objetivo, Fried Stamm e seus irmãos procuram fazer “bons cartazes, boas imagens, boas frases” (Tavares, 2015, p. 32) porque são esses elementos combinados e misturados “que obrigam a parar, a parar durante algum tempo” (Tavares, 2015, p. 32). Observa-se, portanto, a partir da estratégia da família Stamm, que é necessário parar fisicamente para não se imobilizar mentalmente. Essa estratégia consiste, portanto, em romper com o apaziguamento do olhar e com qualquer intenção domesticadora dos sentidos. Trata-se de recobrar os intervalos e os vazios como elementos constitutivos, significativos e importantes da paisagem. Pois, segundo Fried Stamm,

a velocidade média do andar aumentou muito, não sei se já reparou. Se fizéssemos um cálculo do ritmo a que antes se caminhava pelas cidades e comparássemos com a velocidade actual concluiríamos que as pernas acompanham a evolução técnica: está tudo mais rápido e as pernas não são excepção; e é por causa dessa velocidade que os cartazes são indispensáveis, e bons cartazes, boas imagens, boas frases, são elas que obrigam a parar, a parar durante algum tempo, o tempo necessário para digerir ocularmente, digamos, a imagem e depois digerir o texto, a frase, mas talvez uma e outra necessitem de tempo igual, é por isso que procuramos imagens e frases que remetam para o cérebro e, dentro do cérebro, para essa parte onde a memória funciona; porque não podemos cometer o erro de dar imagens para os olhos e frases para o cérebro, temos de misturar tudo (Tavares, 2015, p. 32).

Os cartazes da família Stamm, portanto, têm como princípio encontrar a “velocidade certa” (Tavares, 2013, p. 120). Querem

reestabelecer a velocidade humana no mundo – “nada de avanços, para já [...] Trata-se, primeiro, de fazer com que o que está aí, rode a cabeça para trás” (Tavares, 2015, p. 37), para fazer perceber aquilo que, em função do excesso de velocidade, ninguém mais percebe. A técnica, quando ‘entrou na existência’, impôs o seu próprio ritmo e a sua própria velocidade ao mundo. E para corresponder à técnica, o homem impôs à linguagem o ritmo e a velocidade de máquina.

Em *The world of silence*, Picard (1952, p. 45-46) comenta sobre a transformação da linguagem pela técnica. Para ele,

Na linguagem de hoje, perdemos a qualidade estática das línguas antigas. A frase tornou-se dinâmica; cada palavra e cada frase avança na próxima [...] A frase torna-se fluída e dinâmica. As palavras se chocam em seu violento impulso para a frente. A linguagem hoje é afiada e agressiva e, muitas vezes, é mais agressiva na própria forma do que no conteúdo que ela expressa [...] cada palavra vem mais da palavra precedente do que do silêncio e passa mais para a próxima palavra a frente do que para o silêncio.<sup>3</sup>

Em razão disso, Fried Stamm observa que, nesse contexto, ninguém se detém frente a uma imagem por mais que alguns milésimos de segundo e ninguém para em frente de uma frase por mais que alguns segundos. É “como se as pessoas tivessem medo de ficar cegas por olhar tempo demais para a mesma imagem” (Tavares, 2015, p. 36), ou para mesma frase. Por isso, “querem logo outra” (Tavares, 2015, p. 36), como se o sentido de qualquer imagem ou de qualquer frase fosse instantâneo. No limite, “o teor da mensagem é muitas vezes acessório” (Le Breton, 1999, p. 14). A renúncia do silêncio e do vazio dão provas disso. Le Breton (1999, p. 13), nesse ponto, entende que “Dizer não é o suficiente, nunca é suficiente, se o outro não tiver tempo para ouvir, para assimilar, para responder”. Por causa da saturação de imagens, de palavras e de estímulos, os sentidos não encontram espaço para significar. Eles irrompem, mas não se expandem. Manifestam-se, mas não ecoam. Na verdade, eles se esvanecem, perdendo força, pois rapidamente são sobrepostos pelos sentidos de mais imagens e

---

<sup>3</sup> Tradução nossa do inglês: “In language today we have lost the static quality of the ancient tongues. The sentence has become dynamic; every word and every sentence speeds on to the next [...] The sentence becomes fluid and dynamic. The words jostle each other in their violent onward drive. Language today is sharp and aggressive and there is often more aggressiveness in the very form of the language than in the content it is expressing [...] each word comes more from the preceding word than from the silence and move on more to the next word in front than to the silence”.

de mais palavras. A exacerbação da técnica, conseqüentemente, destrói a experiência do homem com os sentidos e com o próprio silêncio e o contato com o próprio vazio.

Na contramão disso tudo, Fried e seus irmãos colam cartazes enigmáticos nas ruas paralelas, nas ruas secundárias, nas vias mais obscuras e menos movimentadas, porque nas ruas principais “há demasiada luz, o barulho e a aceleração são excessivos” (Tavares, 2015, p. 32). Nesses espaços, não se tolera nem o silêncio e nem o vazio. Tudo está ou deve ser devidamente preenchido, para ocupar superficialmente uma posição determinada e um sentido pré-estabelecido. Por essa razão, Fried observa que colar cartazes onde a luz e a velocidade estão em excesso seria contraproducente. Para ele

seria força contra força, luz contra luz; o cartaz [de Stamm] lutaria corpo a corpo com os anúncios das lojas, seria confundido com eles, poderia ganhar ou perder, e ganhar seria chamar a atenção de quem passa, mas de qualquer das formas seria já uma derrota porque estaria a defrontar adversários inúteis (Tavares, 2015, p. 35).

Esse não seria um modo legítimo de enfrentar a proliferação técnica da palavra. Em meio a tantos anúncios e luzes os cartazes facilmente se confundiriam com essa “massa amorfa ruidosa”<sup>4</sup> (Picard, 1952, p. 170) e não produziriam o efeito esperado. O conteúdo da mensagem ficaria disperso ou sobreposto por ruído. No limite, os cartazes estariam contribuindo com a saturação do tempo e do espaço. A exemplo do que foi dito sobre a determinação da língua pela técnica, é pela reprodução e pela multiplicação de um fluxo interminável de sinais unívocos e ruidosos que os cartazes e os anúncios das lojas operam. São nesses espaços que o olhar “olha e foge [...] como se fossem as outras imagens, as que estão à espera do olhar das pessoas, as imagens em lista de espera, que se vingassem dos olhos de quem fica tempo demais em frente a uma única imagem” (Tavares, 2015, p. 36). Nesse contexto, opera-se “uma distorção da comunicação através do qual se perdem significados, substituídos por uma informação parasita, que suscita o desacordo ou a irritação” (Le Breton, 1999, p. 166). Decorre dessa compreensão, então, que o cartaz jamais seria realmente visto pelo que deve ser visto pela ótica do vazio inefável. Daí que Fried Stamm reconhece que

<sup>4</sup> Tradução nossa do inglês: “amorphous mass of sound”.

escolher os bons adversários é uma das tarefas mais difíceis, qualquer um pode ser o nosso adversário; ao contrário, são poucos com quem nos cruzamos e que poderiam ser nossos amigos... somos feitos para o desacerto, para os desencontros, encontrar inimigos é a actividade mais fácil do mundo, não é propriamente uma caça ao animal raro; nós os cinco escolhemos bem os adversários para os nossos cartazes! (Tavares, 2015, p. 35).

Por isso mesmo que os cartazes da família Stamm estão sempre colados nas vias mais desertas e mais obscuras, porque é a escuridão desses lugares que eleva o confronto entre o ver e o não ver. É isso que faz da escuridão um bom adversário para os cartazes dos irmãos Stamm. Ele explica que “os cartazes funcionam em sítios meio obscuros como aquela rua onde nos encontramos” (Tavares, 2015, p. 33), dirigindo-se para Marius, porque são as pessoas que vão por esses caminhos, pessoas “que têm algo a esconder” (Tavares, 2015, p. 33), que param para reparar nos cartazes. Enquanto que os lugares com demasiada “luz” (Tavares, 2015, p. 35) oferecem tudo ao olhar, um cartaz no escuro desafia quem passa para ver. Nas ruas onde há muita luz, não há propriamente um confronto e nenhum desafio. Os cartazes ficam todos à disposição de qualquer observador. Qualquer um pode ver. Não é necessário parar, porque os cartazes estão, um após o outro, totalmente disponíveis aos olhos. E a informação, quando é oferecida em um fluxo alucinante e incessante, não é absorvida toda, apenas uma pequena fração dela. Conforme argumenta Jaworski (1993, p. 101), a grande quantidade de informação no mundo industrializado e urbanizado “é responsável pelo facto de que a maior parte dos anúncios e comerciais são recebidos pela audiência com pouca atenção”<sup>5</sup>. Mas não é isso que Fried Stamm espera de seus cartazes. Ele não quer que eles passem despercebidos ou que chamem a atenção de quem passa apenas superficialmente.

Quem caminha pelos sítios mais escuros e à noite, como Marius, por exemplo, não está distraído por qualquer espécie de luz. Ainda que Marius não se sinta confortável no escuro, porque a escuridão provoca nele a sensação de perigo e de desorientação, a luz da técnica é frequentemente evitada. Não se pode esquecer que ele está em fuga. Por isso, prefere caminhar pelas “mais escuras ruas laterais” (Tavares, 2015, p. 29) e sair

---

<sup>5</sup> Tradução nossa do inglês: “is responsible for the fact that most ads and commercials are filtered out at subattentive level by the audiences”.

cedo – “Antes das sete da manhã já tinham saído. Ainda estava escuro” (Tavares, 2015, p. 228) – simplesmente para evitar as luzes e os olhares dos outros. Caminhar pelo escuro faz, então, com que a personagem tenha mais cautela e dê mais atenção àquilo que em plena luz não se daria a atenção devida.

Entende-se, assim, que a escuridão estimula o olhar. Partindo dessa compreensão, pode-se afirmar que ela é ambivalente, porque é um adversário que se revela favorável para a expressão do vazio inefável no cartaz. A escuridão, à medida que subtrai contornos e dificulta ou mesmo impossibilita a definição daquilo que está diante do olhar, potencia os sentidos. Primeiramente, porque ela solicita “especial atenção, concentração e apuro do órgão visual” (Gontijo, 2018, p. 195). É necessário, portanto, diminuir a velocidade do passo para avançar no escuro. É necessário ter cautela. E depois, porque ela também “favorece a constituição de visões imaginárias” (Gontijo, 2018, p. 195). Tal é que a indefinição convoca a interioridade e desperta a emoção e a subjetividade. Não é de espantar que, nesse sentido, as experiências das personagens com o inefável, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, ocorram geralmente em espaços obscuros e onde as coisas são difíceis ou mesmo impossíveis de definir.

Então, considerando que a experiência de olhar para o cartaz no escuro mescla a percepção imediata da visão com a capacidade de “ver bem ao longe” (Tavares, 2015, p. 32), isto é, “ver bem ao fundo” (Tavares, 2015, p. 32), que é “uma das grandes qualidades da memória” (Tavares, 2015, p. 32), pode-se dizer que os sentidos do cartaz se atualizam para o observador, pois “essa parte do cérebro onde a memória funciona” (Tavares, 2015, p. 32) desencadeia uma “multiplicidade de memórias” (Gontijo, 2018, p. 205) que ressignificam a visão do presente. Significa que olhar para o cartaz implica ver além do que simplesmente oferece o cartaz.

Por certo, as expressões “ver bem ao longe” (Tavares, 2015, p. 32) e “ver bem ao fundo” (Tavares, 2015, p. 32) confirmam essa colocação, porque remetem à interioridade. Tudo que no cartaz permanece inapreensível pelo olhar, pertence ao domínio do inefável. Consiste de presença e ausência, concomitantemente expressiva e inexpressiva. Trata-se de uma expressão contida, mas desmedida, que se expressa sob a forma de vazio inefável. Em função da reduzida luminosidade, o cartaz não se deixa ver de imediato, demandando maior atenção e concentração. E, no preciso instante que a

personagem se concentra nele, ele se esvazia. E, nesse instante, calado, o silêncio de quem olha tão atentamente para o vazio converte-se em “espaço em branco, não ocupado, por definir. Neste espaço por definir surgem naturalmente acontecimentos como o de *falar interiormente*” (Tavares, 2013, p. 445, grifo no original). Em outros termos, refere-se à capacidade de voltar-se sobre si mesmo e ver a si mesmo, isto é, “manifestar-se a partir do extremo silêncio suportado” (Kovadloff, 2003, p. 48). Buscar sentido para o vazio que subsiste como marca indelével de si mesmo.

É nesse sentido, então, que o vazio do cartaz desloca a personagem para o vazio de si mesma. Enquanto para sobre o vazio do cartaz, a personagem adentra esse outro vazio no fundo de si mesma. E no próprio vazio, ela tem a possibilidade de relacionar-se com o inefável. Espantar-se com o próprio ‘eu’. Ser mais do que simplesmente apenas aquilo que ela julgava ser ou apenas aquilo que lhe fora imputado. Nesse momento, ela supera a própria limitação. No encontro com o seu próprio vazio, Marius deixa de ser simplesmente quem está em fuga ou quem sente uma dor não localizável e tem medo para ser mais. O que explica porque, mesmo em fuga, essa personagem para com a intenção de ver um cartaz, conversa com um estranho à rua, Fried Stamm, e sente-se como um hóspede bem recebido.

Em *Ressonâncias noturnas*: do indizível ao inefável, Gontijo (2017, p. 205) observa que “são camadas da interioridade que vêm à tona quando nos colocamos diante – ou seria dentro? – do silêncio, da escuridão noturna”. Quando as luzes se apagam e quando o ruído cessa, o que sobrevém ao homem de imediato é a própria presença. “O mundo” – segundo Gonçalo M. Tavares (2013, p. 193) – “está cheio de coisas que nos distraem de nós. E essas infinitas coisas do mundo podem ser consideradas nossas inimigas”. Mas com o desaparecimento dessas distrações, “o homem alarga o sentimento da sua presença” (Le Breton, 1999, p. 149). Seria como

Se em pleno dia apoio os meus cotovelos sobre uma janela fechada, atrás dela avistarei árvores, casas e ruas, enfim, toda uma paisagem terrestre. Mas quando já é noite a mesma janela então não me devolverá mais que a minha própria imagem [...] a desapareção do ser exterior obriga o ímpeto pessoal a se chocar imaginariamente contra o negativo, a rebater contra a negra vacuidade do mundo, a voltar-se sobre si e a recuperar a sua fonte. O olhar redescobre então sua realeza,



e o pensamento encontra sua transparência (Jean-Pierre, apud, Gontijo, 2018, p. 206).

Assim, pode-se pensar que, do ponto de vista da família Stamm, os cartazes têm a função de questionar os horizontes fechados e o mundo dominado pela técnica. Segundo Fried, “É isto que estamos a fazer, estamos a chamar os homens, um a um pelos seus nomes, e esperamos que eles ouçam e olhem para trás” (Tavares, 2015, p. 37). No que concerne especificamente à função do vazio inefável, espera-se que o vazio do cartaz desloque o observador para o próprio vazio e que, dessa forma, ele ouça esse chamado silencioso e olhe para o fundo de si mesmo. E que transformado por esse chamado, deixe de ser aquele que, “na rua a grande velocidade, ou completamente distraído” (Tavares, 2015, p. 37) e que está convencido de ser, ter e saber tudo, para ser aquele que “acorda, subitamente, e volta-se para trás para ver quem o chamou” (Tavares, 2015, p. 37). Percebendo, com esse gesto, finalmente, que há sentidos que o excedem e que o transcendem, que não é possível esgotar os sentidos. Isso é espantar-se consigo mesmo. Somente assim “A VIBRAÇÃO DA PAISAGEM NÃO IMPEDIRÁ A VIDA” (Tavares, 2015, p. 46, maiúsculas no original). Afinal, não são apenas palavras úteis ou palavras da necessidade imediata que se fazem necessárias. Também são importantes “as enigmáticas palavras” (Tavares, 2015, p. 46) e, cabe acrescentar as imagens enigmáticas e tudo mais que conserva o mistério do inefável, porque é isso que, ao conformar a emergência de uma expressão já sempre aberta, vazia e à disposição da interpretação, recupera a profundidade e a intensidade do que é ser humano.

Em ‘Peso e Música’, o passeio de Marius e Hanna com o velho Terezin também manifesta essa possibilidade ao privilegiar o triunfo do humano sobre o desumano. O retrato da música feita pelo velho não deixa dúvida. Ela contribui de maneira decisiva para a conservação da profundidade e da intensidade humana, pois, “a verdadeira música” – recorda Jankélévitch (2018, p. 51) – “humaniza e civiliza”. Neste aspecto, ela é o suficiente para se confirmar a presença do vazio inefável. É a partir dessa presença que se pode compreender a maneira como essa música opera o encanto e a humanização e como ela age sobre as personagens influenciando-as. Na medida em que a música do velho Terezin se confirma como possibilidade de expressão do vazio inefável, é possível, a

partir daí, compreender como a personagem Terezin resiste como humano e por que essa música impressiona tão fortemente os protagonistas.

Quando Marius e Hanna, certa manhã, estavam de saída do hotel, por acaso, cruzaram-se com o velho Terezin. Ele cumprimentou e dirigiu “um sorriso franco para Hanna” (Tavares, 2015, p. 163). Essa foi a primeira vez que ele havia feito isso. Perguntou se estavam de saída e Marius respondeu que sim. Apesar de nunca terem trocado mais que alguns cumprimentos, o velho, de acordo com Marius, “esperou por nós no lado de dentro do átrio do hotel. Saímos os três juntos – eu [Marius], Hanna e o velho Terezin” (Tavares, 2015, p. 163) para a mesma direção, rumo à estação de trens.

Ainda era bastante cedo e, conforme Marius, “o nevoeiro matinal distraía-nos do exterior. A pouca visibilidade isolava-nos – era como se alguém, num diâmetro de oito metros, nos estivesse a proteger das coisas e da atenção que estas exigem, tapando-as” (Tavares, 2015, p. 163). Mais uma vez, a vista fica embaçada, assim como quando Marius ficou de frente para o cartaz de Fried Stamm. O nevoeiro encobre as formas e os contornos. Mergulha as personagens na mais absoluta indefinição. Prepara a experiência das personagens com o inefável. À semelhança do que ocorre em relação ao episódio do cartaz, o nevoeiro convoca outros sentidos. Da dificuldade de ver, surgem novas perspectivas. Isso “aproximou-nos até fisicamente” (Tavares, 2015, p. 163). Porque quanto mais difícil era ver, mais considerável era o esforço para se ver. Compreende-se, então, que para essas personagens, especialmente Marius, era necessário não ver para ver além do que é habitual, isto é, para ir além da superfície.

Conforme Le Breton (2016, p. 70), não raro, “o olho vê as coisas ao pé da letra, sem distanciamento [...] A visão transforma o mundo em imagens e, por conseguinte, facilmente em miragens”. Quando tudo parece estar definido e determinado, o olhar é, muitas vezes, “efêmer[o], indiferente, superficial” (Le Breton, 2016, p. 70). Mas quando as coisas insistem em escapar ao olhar, é que Marius, por exemplo, se põe em vigilância. Foi assim que conheceu Hanna, o trabalho de Fried Stamm e a música do velho Terezin. Por isso, pode-se dizer que é a pouca visibilidade que faz ele reparar no velho como nunca havia feito até então. Sobre essa personagem, Marius conta que

Ele tinha setenta anos, talvez mais – a certa altura quando uma idade se afasta muito da nossa essa diferença transforma-se numa outra forma

de distância no espaço. Tal como se ele então estivesse a muitos metros de mim, eu não o via bem, pelo menos nesse particular, com setenta anos, então, o velho Terezin andava com vigor de quem tem ainda de completar várias tarefas. Estava em ótima forma. De estatura normal, não tão alto como Moebius; apenas as unhas sujas deixavam transparecer algum desleixo. O rosto magro, o nariz vincado, as sobrancelhas numa luta em que a cor preta ainda não perdera por completo, uma roupa simples; enfim, era um velho que me dava confiança – dele se percebia que conhecia já todas as condições e que, portanto, embora ainda permanecesse com duas ou três vontades firmes, perdera a ânsia sem foco que todos os que ainda não chegaram a um limite possuem. Ele claramente já lá estivera, nesse limite, e voltara. Nada nele se elevava em excesso ou se queria exibir; tudo, pelo contrário, seguia um ritmo estável, começava no início, como o a-b-c; mas o início era por ele determinado de uma forma prática e rápida, saltando, por assim dizer, muitos outros inícios possíveis, inícios anteriores, mais formais. Por exemplo, entre nós, não haviam sido trocados mais que uns educados cumprimentos durante estes dias, quando nos cruzáramos no hotel, mas nessa manhã, sem qualquer atropelo, sem eu sentir qualquer tipo de intromissão, ele começou a falar num determinado ponto que era já efeito de uma espécie de estudo instintivo. Ele percebera que eu e Hanna de forma alguma o colocaríamos em perigo; percebera que estávamos à procura e esse estado em trânsito, essa posição flutuante que é o estar à procura, produzia uma curiosidade e uma disponibilidade que o velho Terezin detectara em nós. Percebera que o meu estado geral, o meu tônus, era o da expectativa – estava disponível para ver e ouvir. Em poucos minutos, falávamos à vontade ou, mais especificamente, ele falava, como se, durante aqueles dias de permanência no hotel, tivéssemos estado sempre juntos, em constante convívio (Tavares, 2015, p. 164-165).

No percurso, Terezin falou à vontade sobre muitas coisas. Disse que, antes da guerra, trabalhava e que entre as suas atribuições, “– Sabe-se que, [...] de vez em quando, tinha de mandar gente embora?” (Tavares, 2015, p. 166). Durante os anos que lá trabalhou, provavelmente, deve ter despedido dezenas ou talvez centenas de pessoas. E ele sofria bastante por isso, pois “sabe que a grande maioria das pessoas que despedi nunca mais as vi?” (Tavares, 2015, p. 166). Depois, contou como era importante carregar pouco peso. Dizia ele que quanto menor o peso, melhor. Por isso, somava o peso de todos os seus pertences pessoais. O resultado dessa soma deveria manter-se, ao longo do tempo, estável e “menor do que o nosso próprio peso” (Tavares, 2015, p. 167), pois “Quando temos de fugir” (Tavares, 2015, p. 167),

quanto menor o peso, “mais rápido fugiremos” (Tavares, 2015, p. 168). A conclusão era que, para sobreviver, é preciso estar leve e deixar as coisas para trás. É que “no limite é o nosso peso que está em jogo, é ele que temos de carregar para um lado ou para o outro” (Tavares, 2015, p. 168). Trata-se de esvaziar-se e “esvaziar o espaço que está a nossa volta” (Tavares, 2015, p. 168) e levar apenas o essencial de si mesmo para sobreviver.

Marius ouvia atentamente cada palavra e cada silêncio. Afinal, ele “gostava de ouvir, fora feito para ouvir” (Tavares, 2015, p. 171). Quanto ao velho, enquanto falava, olhava simpaticamente para Hanna. Diferentemente dos encontros com as outras personagens, nesse, Hanna estava, de certa forma, incluída na conversa. Talvez porque Terezin fosse bastante sensível e, por força dessa capacidade, não poderia ser indiferente em relação à menina.

Continuaram todo o caminho assim. Estavam tão entretidos com a conversa que desviaram o caminho. Entraram em uma rua menos movimentada, avançaram muitos metros para ir até um “edifício abandonado” (Tavares, 2015, p. 172). Esse edifício era “um dos antigos arquivos da cidade” (Tavares, 2015, p. 172), agora completamente arruinado e “ocupado por ervas” (Tavares, 2015, p. 174). Terezin queria mostrar-lhes algo.

À entrada, Marius sentiu medo, o “medo de ser puxado pelo que já não existe, como se aquilo que já não existe pudesse exigir a sua presença. Mas, claro, foi uma sensação tênue e breve, que Marius logo ultrapassou” (Tavares, 2015, p. 173-174). De repente, estavam de frente a um muro deteriorado e “nesse muro estava a pauta de uma música” (Tavares, 2015, p. 176), aquela mesma que ele e Hanna escutaram nos corredores do hotel.

Terezin dissera que aprendera aquela música ali mesmo naquele local, de frente para o muro. Segundo o velho,

– Alguém deve ter escrito estas notas neste muro há uns sessenta anos – continuou Terezin –, procurei bastante e não encontrei a sua reprodução em nenhum lado. Pode ser de um músico quase desconhecido ou mesmo de um amador, não é particularmente atractiva, aliás – disse Terezin, e cantarolou um pouco as notas que estavam à nossa frente, umas já meio apagadas, outras cobertas em parte ou totalmente por heras que haviam crescido ali no meio; outras notas, ainda, haviam desaparecido, pois o muro, na parte onde estavam os vestígios da música, tinha um fragmento a menos; um pedaço do muro caíra (Tavares, 2015, p. 176).

A pauta da música, portanto, estava praticamente ilegível. Os vestígios que estavam à vista tornam-se indizíveis. Não eram mais que meros traços vazios. Lê-se, mais adiante, que “muitas das notas já haviam desaparecido [...] no meio das ervas ou soterradas por completo” (Tavares, 2015, p. 177). Mas a música resistia, apesar do vazio indizível que consumiu completamente o muro onde as notas estavam inscritas. Ela existia no velho Terezin, mas não apenas nele,

pois na prisão, como tinha dito já, ele não parava de assobiar esta música, sem razão alguma, comentou – é uma música tonta –, mas um guarda, um amigo, se assim se pode dizer, de tanto a ouvir também começou a cantarolar. Era dez anos mais novo do que eu, disse Terezin, se ainda estiver vivo também se lembrará desta música, tenho certeza (Tavares, 2015, p. 177).

Então, apesar de crer que essa música não está reproduzida em “nenhum lado” (Tavares, 2015, p. 177), ela ainda ressoa nele e no carrasco em Terezin<sup>6</sup>. “— Foi esta música — disse, de súbito, Terezin — que eu assobiei interminavelmente quando estive preso” (Tavares, 2015, p. 176). Observa-se, portanto, que ela não depende do registro daquelas notas na parede para existir. Ela está entrelaçada à sua intimidade. Habita o mais profundo de sua alma. Faz parte dele, mas não como objeto de seu domínio. Apesar de ressoar nele, ela está muito além dele. O que não quer apenas dizer que a música está fora dele, como se os sentidos dela fossem de alguma maneira exteriores e indiferentes a ele, mas que ela não cessa de significar nele e fora dele. O vazio inefável da música favorece a expressão da multiplicidade na unidade. Em síntese, a relação da personagem com a música permite a compreensão de que ela significa para ele e com ele.

Assim, em determinadas circunstâncias, ela pode representar tanto uma espécie de refúgio do horror e da barbárie, trazendo para o velho serenidade para sobreviver ao desumano, quanto oferecer uma espécie de

---

<sup>6</sup> Theresienstadt ou Terezin é uma cidade localizada ao norte de Praga, na atual República Tcheca, fundada em 1780. Durante a ocupação nazista, a partir de 1941 até maio de 1945, serviu de gueto e campo de concentração administrado pela *Schutzstaffel*. Foram enviados para esse local judeus da Morávia, Boêmia, idosos e pessoas de “mérito especial” – artistas, escritores, cientistas, juristas, diplomatas, músicos e acadêmicos. Apresentado como “campo modelo” pela propaganda nazista, com lojas falsas, café, banco, escola, jardins de infância, até 1942, morreram mais de 15.000 pessoas por causa das péssimas condições sanitárias e da má alimentação. Até 1945, 88.000 pessoas foram deportadas para Auschwitz-Birkenau (Cf. YAD WASHEN. *Theresienstadt*).

encantamento e humanização que permite a ele, Terezin, considerar o guarda do campo de concentração como 'seu amigo'. Afinal, esse guarda "de tanto a ouvir também começou a cantarolar" (Tavares, 2015, p. 177). Ele também foi transformado, de alguma maneira, pelo encanto inefável da música. Considerando, então, que essa música em si não significa nada em particular, pode-se afirmar, em termos mais gerais, que ela desperta e congrega diferentes sentidos até mesmo contrastantes. Ela ultrapassa, assim, toda lógica e todo entendimento habitual. A maneira como a música significa para o velho não é única e universal, mas os sentidos que ela produz nele reverberam no guarda e despertam outros sentidos.

Sob esse prisma, pode-se afirmar, portanto, que ela é encanto inefável e, por ser encanto, "não se sabe em que se sustenta, nem em que consiste, nem ao menos se consiste em algo, nem onde o fixar... Não se situa nem no sujeito, nem no objeto, mas passa de um para o outro como uma espécie de influxo" (Jankélévitch, 2018, p. 152). Em outras palavras, esse encanto se apresenta como vazio inefável. Ele não se localiza em nenhum ponto determinado; não está na pauta, no muro, não pertence a esta ou àquela personagem, não tem esse ou aquele sentido determinado e nem pertence a esse ou aquele tempo. Seu sentido é simultaneamente presença e ausência que resiste em identificar-se com isso e com aquilo. Permanece intacto e inacessível para o leitor, assim como o cartaz. Trata-se de fato de um vazio que opera como puro devir do dizer. Ressoa em Marius, em Hanna e no velho Terezin como uma experiência única, exclusiva e indeterminada que a cada vez e em cada personagem, exhibe uma nova faceta. O que explica por que aquela música que "havia escutado, com prazer, primeiro, depois com algum medo, vinda do outro lado da porta do quarto do velho Terezin, na noite em que Marius se desorientara no hotel" (Tavares, 2015, p. 176-177), nessa nova ocasião, despertava em Marius uma sensação de ridículo e para Hanna dava grande satisfação. É isso que impressiona tanto as personagens protagonistas e comove tanto Terezin, porque a música "entra pelos ouvidos e, em certos casos, /vai directo ao coração ou a outros aposentos íntimos e sentimentais" (Tavares, 2008b, p. 44) trazendo à tona vozes interiores, vozes silenciosas, vazio.

Mas, na medida em que conserva o encanto e expressa o vazio inefável, a música cantarolada pelo velho Terezin impediu que ele se enchesse do horror e do desumano que dominava a realidade do campo onde ele esteve prisioneiro. A música permitiu a essa personagem que ela

conquistasse uma nova relação com o tempo e com os sentidos. O tempo para ela deixou de ser simplesmente uma sucessão sem fim para adquirir maior profundidade. Por certo, a música trouxe para ela a sensação do irreversível e a importância de cada instante, o que explicaria a obsessão da personagem com o cálculo do peso de cada objeto e o valor que ela confere à vida. Completamente entregue à música, Terezin conseguiu ganhar intensidade e explorar os limites da sua própria subjetividade.

Assim, a música cantarolada pela personagem não deve ser entendida como mera distração e alheamento. Pelo contrário,

A música não é somente um artifício cativante e capcioso para subjugar sem violência, para capturar cativando, é ainda uma suavidade que suaviza: suave ela mesma, torna mais suaves os que a escutam, pois pacífica em cada um os monstros do instinto e aprisiona as feras da paixão (Jankélévitch, 2018, p. 51-52).

Mediante essas considerações, pode-se pensar que a música de Terezin esvazia a personagem no preciso instante em que começa a cantarolar. “O velho Terezin começou a assobiar, agora do início ao fim, a música” (Tavares, 2015, p. 176). E enquanto faz isso, não pensa em nada, apenas vive, ao cantarolar a música, o instante da maneira mais intensa e profunda que a sua subjetividade permite. Então, apesar de o campo de concentração ter roubado o seu nome – “ele disse o nome, que não cheguei a fixar pois de imediato ele acrescentou que, no hotel, Raffaella o chamava por Terezin [...] Pode chamar-me assim, disse” (Tavares, 2015, p. 165), a música não deixou que lhe roubassem a sua humanidade.

## CONCLUSÃO

De muitas maneiras, nesse romance, Gonçalo M. Tavares demonstra que “a literatura e a linguagem nunca teriam existido se a primeira palavra do mundo tivesse acertado” (Tavares, 2004, p. 111) ou fosse definitiva. Mais: a obra desse escritor é prova de que “falhar é acertar noutro lado” (Tavares, 2018a, p. 66). Quando as palavras falham ou não dizem necessariamente o que vieram dizer, existe ainda algo por vir, impronunciado e, por vezes, impronunciável. No caso de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, faz-se referência à expressão do inefável que é o que “NÃO ESTÁ EM MAIS NENHUM SÍTIO” (Tavares, 2015, p. 177, maiúsculas no original), mas que, ainda assim, continua dizendo.

Quando, sob esse ponto de vista, o vazio inefável desse romance é considerado uma instância significativa, projeta-se no texto algo muito mais profundo, mais complexo e mais revelador do que as palavras poderiam alguma vez permitir. Isso porque proporciona uma experiência mais humana, mais sensível e mais profunda, para além das aparências, ao mesmo tempo em que oferece uma nova perspectiva da linguagem. O que reforça, entre outras coisas, a ideia de que a necessidade de dizer e de se expressar supera o recurso à palavra, explicando assim a presença do vazio inefável nesse romance.

## REFERÊNCIAS

- GONTIJO, Clóvis Salgado. *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*. São Paulo, Edições Loyola, 2017.
- GONTIJO, Clóvis Salgado. “A imaterialidade do inefável: Traços Imponderáveis da Percepção Auditiva e da Experiência Musical em Vladimir Jankélévitch”. *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 74, Braga, 2018, p. 983-1012. Disponível em: [https://www.publicacoesfacfil.pt/product.php?id\\_product=1158](https://www.publicacoesfacfil.pt/product.php?id_product=1158). Acesso em: 25 de jun. 2023.
- GRÜN, Anselm. *O poder do silêncio*. Tradução de Luiz Costa de Lucca Silva. Petrópolis: Vozes, 2010.
- JAWORSKY, Adam. *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. Londres: Sages, 1993.
- KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- HOMEM, Maria Lúcia. “A função do vazio”. In: *Anais V Encontro Latino-Americano dos Estados Gerais de Psicanálise*. 2005.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução de Clóvis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- LE BRETON, David. *Do silêncio*. Tradução de Luís M. Couceiro Feio Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- PICARD, Max. *The world of silence*. Tradução de Stanley Godman. Chicago: A Gateway Edition / Henry Regnery Company, 1952.
- STEINER, George. “The language animal”. In: STEINER, George. *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. New York: Atheneum, 1976, p. 58-101.



TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2004.

TAVARES, Gonçalo M. *1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a rezar na Era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Breton e a entrevista*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008b.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

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.

YAD WASHEN. The World Holocausto Remembrance Center. *Goering, Hermann*. Disponível em:

[https://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%206309.pdf](https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206309.pdf). Acesso em: 25 de jun. 2023.


YAD WASHEN. The World Holocausto Remembrance Center. *Theresienstadt*. Disponível em:

[https://www.yadvashem.org/holocaust/about/ghettos/theresienstadt.html#narrative\\_info](https://www.yadvashem.org/holocaust/about/ghettos/theresienstadt.html#narrative_info). Acesso em: 25 de jun. 2023.

YAMAKAWA, Ibrahim Alisson. "O peso do inefável". *Anuário de Literatura*, v. 28, p. 1-16, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/92481>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Recebido em 12 de janeiro de 2023


Aprovado em 18 de junho de 2023

Licença: 

Ibrahim Alisson Yamakawa

Doutor e Mestre em Letras, Licenciado e Bacharel em Letras Inglês pela Universidade Estadual de Maringá. Atualmente é professor de língua inglesa da Prefeitura do Município de Jundiá.

Contato: [ibrahimalisson@gmail.com](mailto:ibrahimalisson@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-7923-1706>