

PALAVRAS, SILÊNCIOS E VAZIOS EM *NA AMÉRICA, DISSE JONATHAN*, DE GONÇALO M. TAVARES: FRONTEIRAS

WORDS, SILENCE AND EMPTINESS IN *IN AMERICA, SAID JONATHAN*,
BY GONÇALO M. TAVARES: BORDERS

Ibrahim Alisson Yamakawa*
Luzia Aparecida Berloff
Tofalini**

* alissonyamakawa@hotmail.com
Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá
(Maringá - PR).

** luziatofalini@bol.com.br
Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho (UNESP). Fez Pós-Doutorado na Universidade de São
Paulo (USP). É professora associada da Universidade Estadual de
Maringá (Maringá - PR). Atua no Programa de Pós-Graduação em
Letras da UEM.

RESUMO: O presente artigo parte de *Na América, disse Jonathan*, de Gonçalo M. Tavares (2018), como objeto de análise para pensar as fronteiras e intersecções entre palavras, silêncios e vazios na literatura, bem como discutir a maneira pela qual essas três instâncias se articulam com na narrativa. Admitindo que, além das palavras, o vazio e os silêncios são propriedades do texto literário, tornam-se decisivas a leitura e a análise tanto do vazio quanto do silêncio desse texto. Muito frequentemente associados à negatividade e ao sem sentido, o vazio e o silêncio na literatura, ao contrário, assumem-se como modalidades de sentido extremamente significativas, independentes das palavras, e de suma importância para a compreensão dessa narrativa. Fundamentado nas contribuições de Maria Lúcia Homem (2005), Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1999), George Steiner (1988), Gilberto Mendonça Teles (1979), Luzia A. Berloff Tofalini (2020), entre outros autores, este artigo desenvolve uma reflexão acerca da maneira pela qual palavras, silêncios e vazios se entrecem no texto e como essa articulação possibilita pensar os deslocamentos de sentido entre as palavras e também além delas.

PALAVRAS-CHAVE: silêncio; vazio; *Na América, disse Jonathan*; Gonçalo M. Tavares.

ABSTRACT: The present article has *In America, said Jonathan*, by Gonçalo M. Tavares (2018) as an object of analysis to think about the borders and intersections between words, silences and emptiness in literature, as well as to discuss the way in which these three instances together articulate with in the narrative. Admitting that, in addition to words, emptiness and silences are properties of the literary text, the reading and the literary analysis of both emptiness and silence of this text become decisive. Very often associated with negativity and meaninglessness, emptiness and silence in literature, on the contrary, are assumed to be extremely significant modalities of meaning, independent of words, and of paramount importance for the understanding of this narrative. Based on the contributions of Maria Lúcia Homem (2005), Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1999), George Steiner (1988), Gilberto Mendonça Teles (1979), Luzia A. Berloff Tofalini (2020), among other researchers, this article develops a reflection on the way in which words, silence and emptiness are interwoven in the text and how this articulation makes it possible to think about the displacements of meaning between the words and also beyond them.

KEYWORDS: silence; emptiness; *In America, said Jonathan*; Gonçalo M. Tavares.

INTRODUÇÃO

Se é verdade incontestável que um texto literário inexistente sem linguagem verbal, é verdade também que silêncios e vazios jamais se encontram ausentes desse mesmo texto. Assim, embora as palavras sejam indispensáveis na composição e na decodificação e na compreensão de uma produção literária, como é o caso de *Na América, disse Jonathan*, de Gonçalo M. Tavares (2018b), os silêncios e os vazios se fazem também imprescindíveis nessa arte, motivo pelo qual são tecidas algumas considerações sobre os silêncios e os vazios orquestrados na obra. Para aprofundar a compreensão sobre a linguagem empregada por Tavares nessa obra-*corpus* não se pode desconsiderar o fato de que, além das palavras, há silêncios e há vazios que se aliam para compor a mensagem. Compreende-se então que as palavras não conseguem significar sozinhas, pois há expedientes empregados pelo autor que não se confundem com elas e que significam independentemente delas.

Os silêncios e os vazios são instâncias fundamentais e extremamente fecundas para esse texto literário. Eis aí o que é preciso reter de início: vazios e silêncios estão longe de serem apenas indícios de ausência, de carência e de privação de sentidos, embora muito frequentemente sejam somente assim considerados. Para empreender a

leitura e analisar essa obra, é fundamental lançar alguma luz em direção aos silêncios e ao vazio que a compõe, pois eles têm alto poder de significar. Entretanto, estudos que tratam especificamente dessas presenças em literatura e que forneçam os recursos necessários para explorar e interpretar essas formas – bem como seus efeitos de sentido –, sem revesti-las de negatividade, são, ainda, bastante escassos no campo dos estudos literários.

Diante dessas considerações, o presente trabalho tem como escopo contribuir com os estudos relacionados ao silêncio e ao vazio no campo literário, tendo como ponto de partida uma obra de Gonçalo M. Tavares, que impele o leitor “a escutar o som que a natureza faz quando nada diz” (TAVARES, 2018b, p. 14) e que, portanto, faz dos silêncios e do vazio expedientes de destaque. Assim, se “Cada letra é uma luz” (TAVARES, 2018b, p. 57), então, “Eu ponho Kafka a testemunhar a diminuição crescente da luz. Uma lição prática de pessimismo e beleza” (TAVARES, 2018b, p. 25). A partir dessa concepção, pode-se afirmar que o silêncio e, por extensão, o vazio, “não deve[m] ser confundido[s] com o vácuo, com o nada [...] ou com a ausência de manifestações de ruídos, mas com o sentido” (TOFALINI, 2020, p. 63). É justamente para evitar essa confusão que se empreende este estudo.

Em *Na América, disse Jonathan*, silêncios e vazios são plenos de significação. Eles projetam espaço “que permite a respiração [...] [que] permite nomes; sem [esse] espaço não haveria linguagem. O espaço permite dizer Eu Tu Cavalo, mesão chão céu” (TAVARES, 2018b, p. 66). Permite também dizer até o que não se simplifica em nível do alfabeto. É que na linguagem, “O silêncio e a palavra não são contrários, um e outro são activos e significantes, o discurso [verbal] não pode existir sem a sua ligação mútua” (LE BRETON, 1999, p. 17). Do mesmo modo, pode-se pensar o vazio, pois “A própria literatura é estruturalmente presença e ausência, letra e espaço, categorias que forjam palavras, palavras que, por sua vez, forjam frases e assim sucessivamente. Não há como escrever um livro contendo uma só palavra de infinitas letras” (HOMEM, 2012, p. 34). Os intervalos de silêncio e os espaços vazios do texto também significam.

A concepção de silêncio que percorrerá este estudo parte do princípio de que ele é componente imprescindível da linguagem – seja ela verbal ou não verbal – e elemento essencial para a produção de sentidos. Assim, se a linguagem significa e expressa algum sentido, é porque existe nela o silêncio. Ele deve ser entendido como a condição para que o sentido faça sentido. Ademais, o silêncio assegura que todo dizer tem relação com o não dizer, de modo

que todo dito sempre evoca sentidos não ditos. Entretanto, devido às suas muitas concepções e às suas inúmeras dimensões, ao tentar erigir “uma definição nítida, precisa e única, percebe-se que o silêncio escapa, escorregando por entre as palavras, deslizando no meio das ideias, desviando-se de qualquer laço que o queira prender” (TOFALINI, 2020, p. 48). Entretanto, embora não possa ser definido, ele se configura como elemento constitutivo da linguagem. Eis aí o motivo pelo qual é impossível pensar a linguagem sem o silêncio.

O vazio, por sua vez, deve ser compreendido como o espaço aberto para o advento do novo, inclusive o sentido sustentado pelo silêncio. Em outras palavras, o vazio é concebido, neste estudo, como presença de sentido que se dá totalmente em silêncio. Em literatura, ele é o impossível de ser dito ou o nunca dito tornado sentido. O vazio, portanto, é uma possibilidade da linguagem de dizer sem dizer, apenas fazendo silêncio e sendo silêncio. Isso significa que o vazio também se encontra além de qualquer definição e, por essa razão, não se pode explicá-lo e tampouco reduzi-lo por meios verbais. O vazio é um modo de estar com os sentidos que contesta a universalidade da palavra, ampliando as possibilidades de sentidos não tangenciáveis pelo verbal.

Nessa perspectiva, o silêncio e o vazio pontuam a linguagem. Sua presença é condição fundamental para a produção dos sentidos. Por isso, não deixam de existir apenas porque uma palavra foi dita. Mesmo porque o que é dito em palavras não exclui os silêncios e os vazios. Isso significa que as palavras, os silêncios e o vazio não se opõem um ao outro, anulando o sentido de um com a presença do outro. Na verdade, é na trama do silêncio e no vazio da linguagem que se engendram os sentidos. Não se deve esquecer que a linguagem verbal é composta por palavras e silêncios (TOFALINI, 2020). É incontestável, todavia, a ideia de que a linguagem não se reduz à sua dimensão verbal. Os sentidos do verbal e do não verbal sempre coexistem, e é da relação entre eles que se confere profundidade à linguagem.

Tendo em vista essa profundidade, investe-se, portanto, na leitura e na análise de formas de silêncios e de vazios de *Na América, disse Jonathan* com o objetivo de compreender formas pelas quais esses expedientes pressionam a linguagem com o intuito de que ela expresse o que não pode ser plenamente expresso com palavras. Para avançar a hipótese de que tanto os silêncios quanto os vazios são instâncias irrevogáveis do texto em análise aqui e, não raro, tão importantes quanto a sua parcela verbal, será necessário defrontar-se com os silêncios e com os

vazios dessa produção literária para verificar como eles intervêm na configuração da narrativa.

Na América, disse Jonathan incorpora silêncios e vazios à narração de modo a expressar o que não cabe no horizonte do alfabeto. Tem-se, assim, uma obra fragmentada e rarefeita capaz de expressar infinitas coisas com nenhuma palavra, fazendo dos silêncios e dos vazios os seus principais meios de expressão. Para sustentar a discussão que ora se empreende, recorre-se às obras de Maria Lúcia Homem (2005), David Le Breton (1999), Max Picard (1952), George Steiner (1988), Gilberto Mendonça Teles (1975), Luzia A. Berloff Tofalini (2020), entre outros autores que tratam sobre o silêncio e/ou sobre o vazio.

É necessário afirmar desde já que “É do arranjo das palavras, na base do silêncio, que nasce a literatura” (TOFALINI, 2020, p. 78). Assim, “em vez de ausência de fala, o silêncio se deixa ler como espaço de outras ‘falas’, de outras linguagens [...] criando tensões e expectativas” (TELES, 1979, p. 12). Com efeito, o que não se expressa com palavras ou o que nunca pode chegar a ser explicitamente dito em *Na América, disse Jonathan* também significa. Nesse sentido, o que se mantém, além de qualquer palavra – o silêncio e o vazio –, culmina no desenlace de um dizer sem palavras. Com base nesse entendimento sobre os silêncios

e o vazio fundamentado pelos autores mencionados, espera-se compreender as formas e os efeitos de sentido de silêncios e de vazios nesse texto literário.

***NA AMÉRICA, DISSE JONATHAN:
UM DIZER SEM PALAVRAS***

Na América, disse Jonathan é o primeiro Diário-Ficção de Gonçalo M. Tavares publicado pela Relógio D'Água Editores, em 2018, escrito após uma viagem do autor pelos Estados Unidos da América em 2016. Mesclando prosa, poesia, fragmentos e fotografias do acervo do próprio autor, essa obra de ficção explora uma série de possibilidades criativas da linguagem e extrai incontáveis camadas de sentido a partir do contraste e do conluio entre palavras, silêncios e vazios.

Com uma proposta que desafia as convenções sobre os gêneros literários, movendo fronteiras e transgredindo 'limites', o texto em análise ressalta que o emprego de silêncios e vazios na construção da narrativa tem em vista a articulação de um dizer sem palavras. Trata-se de um dizer indispensável ou "um pedido de socorro [...] uma acusação geral ou um grito para todo mundo ouvir" (TAVARES, 2018b, p. 95), mas que se realiza em silêncio. Do silêncio e do vazio escancaram-se infinitas possibilidades narrativas de expressão de desespero, de angústia, de

solidão e de desamparo, que chega, às vezes, a ser impossível para uma palavra solitária definir e circunscrever as possibilidades de sentido.

O trabalho do autor no sentido de aperfeiçoar a linguagem, o pensamento e as ideias para chegar às coisas raras que a literatura oferece passa invariavelmente pelo silêncio e pelo vazio quando intenciona "Vasculhar a língua para encontrar aquilo que é capaz de provocar uma interrupção nos hábitos" (TAVARES, 2018a, p. 77); nos hábitos de dizer, de escrever e de se expressar. A condição para dizer o que não pode ser dito (a angústia e o desespero que aterrorizam a personagem protagonista) implica encontrar esse silêncio e esse vazio que, excedendo as palavras, propõe outros limites que não são os mesmos dos gêneros literários clássicos ou das formas convencionais de dizer.

É o próprio autor, aliás, quem postula: "A literatura fixou-se em certas formas. Como se a liberdade da linguagem tivesse afinal quatro ou cinco soluções: romance, novela, poesia, conto, ensaio" (TAVARES, 2004, p. 151-152). Entretanto, o livro *Na América, disse Jonathan* demonstra que a linguagem explorada em toda sua potência não se limita apenas a essas formas fixas. Em *Breves Notas sobre a Literatura-Bloom*, o autor adverte que "Há infinitas

maneiras (definitivas) de fazer literatura. Podemos ser definitivos numa direção uma vez e, depois, na vez seguinte, ser definitivos, completamente, entusiasmadamente, mas noutra direção” (TAVARES, 2018a, p. 11). Pode-se afirmar, nesse sentido, que existem maneiras ‘definitivas’ de fazer literatura com palavras, mas também existem maneiras ‘definitivas’ de fazer literatura, privilegiando formas infinitamente mais expressivas que elas, construindo no texto mais silêncios e mais vazios.

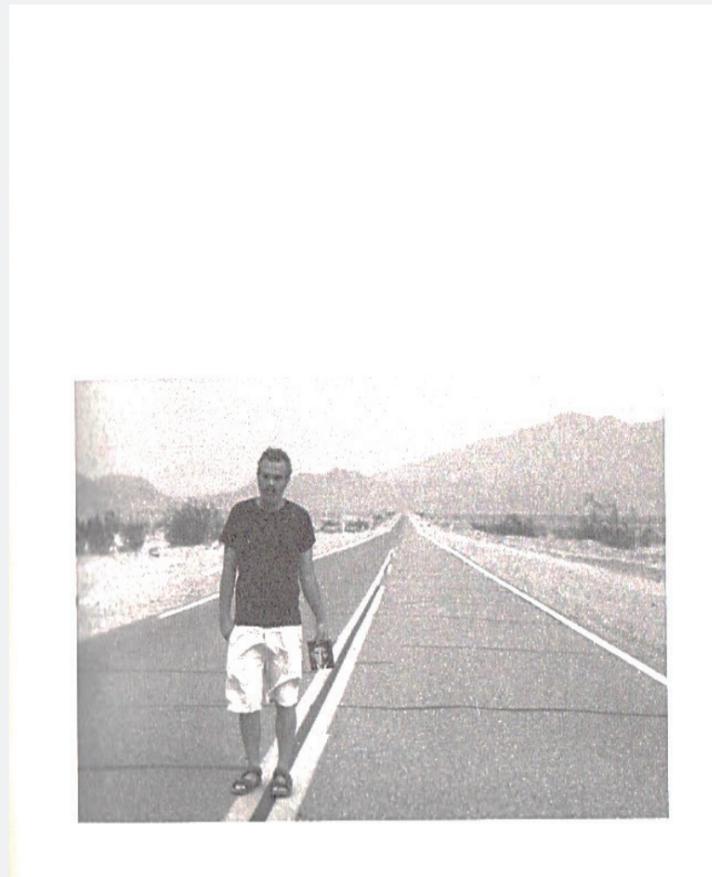
É isso que Gonçalo M. Tavares parece propor em *Na América, disse Jonathan*, a julgar pela desproporção entre o discurso verbal e o discurso não verbal. Não é o caso de descartar completamente as palavras. Elas também são essenciais para a realização da obra. Não é que o autor não reconheça nelas uma potencialidade expressiva, é que a palavra sozinha “não consegue dar conta de todo o contingente da profundidade do ser” (TOFALINI, 2020, p. 90). Nesse caso, os silêncios e os vazios unem-se às palavras para ampliar as possibilidades de construção e de configuração de experiências propostas pelo escritor.

Enquanto há obras que têm início com as primeiras palavras e com as primeiras frases na página, orientando e dirigindo a compreensão, há obras que têm início com os silêncios e com um espaço vazio, branco, da página.

Quando se trata de trazer sentidos jamais pronunciados, ou seja, inéditos, fica muito clara a necessidade de alcançar os silêncios e os vazios da própria linguagem, isto é, fazê-los ‘dizer’ aquilo que a palavra sozinha ainda não consegue expressar. É válido ressaltar que os silêncios e os vazios possuem autonomia de expressão a ponto de serem capazes de prescindir de palavras. Tavares (2009, p. 9) resume bem: “Dizer tudo numa frase, eis a coragem de quem escreve. Ameaçar dizer tudo nas frases seguintes, eis a covardia”. Sem uma palavra adequada, a linguagem simplesmente deve significar no silêncio de seu próprio vazio. Nesse sentido, o espaço vazio na página, que é um espaço de silêncio, também pertence ao literário como instância significativa e, com efeito, assume uma importância decisiva, porque se torna recinto propício para a expansão dos horizontes de expectativa do leitor e espaço de reflexão mais dilatado que permite atribuir sentidos às instâncias narrativas.

É importante ler, por exemplo, os silêncios e os vazios que se estendem absolutamente por todas as páginas iniciais dessa obra e que são anteriores à primeira entrada do diário. Na primeira página, há uma fotografia em preto e branco do próprio autor parado no meio de uma estrada deserta, em *Death Valley*, nos Estados Unidos da América. Localizada na parte inferior central, essa fotografia ocupa

menos de metade da página. Além dela, não há qualquer legenda ou uma palavra sequer que identifique a imagem e nem mesmo um número que identifique a página. Ao invés de a narrativa se precipitar em palavras, predominam o silêncio e o vazio. Na medida em que essas instâncias assumem a tarefa de significar, entreabre-se uma possibilidade de sentidos não sustentados pelas palavras.



Nessa fotografia, Tavares está em pé no meio da estrada sobre uma linha dupla que é seccionada mais à frente. A imagem da estrada remete à ideia da possibilidade de movimentação dos sentidos – as duas linhas paralelas no centro da estrada sugerem a ideia de mão dupla. Com a mão esquerda segura uma fotografia de Franz Kafka. A imagem de Kafka é extremamente sugestiva. Trata-se de “uma liberdade para além de todas as palavras, uma liberdade de *romper com* as palavras’, que só poderia ser atingida através da literatura” (POLITZER, apud STEINER, 1988, p. 161, grifo do autor). Em uma época em que a força destrutiva da máquina alcança tudo – inclusive as palavras –, o silêncio e o vazio precisam ser empregados da maneira mais radical. É por isso que os elementos dessa primeira imagem dominam o restante do livro.

Gonçalo M. Tavares “Está numa estrada que parece prometer ser infinita” (TAVARES, 2018b, p. 32) com linhas que sinalizam e antecipam ultrapassagens e deslocamentos de fronteiras entre palavras, silêncios e vazio. Ao redor “não há nada: nem pessoas, nem animais, só estrada no meio – um caminho humano – e em redor montanhas parecem iguais em todo o lado” (TAVARES, 2018b, p. 32). Por ser “um caminho humano” (TAVARES, 2018b, p. 32), a estrada (vazia) já está ocupada. Trata-se de uma contradição que parece exigir mais silêncio e mais vazio para

fazer mais sentido. É possível compreender, aqui, a modalidade de silêncio que se especifica como silenciamento, e a espécie de vazio como esvaziamento, ambos ostentados pelo espaço deserto.

Essa estrada deserta é o indício do “progresso que vai avançando nessa infernal ocupação do metro quadrado vazio” (TAVARES, 2018b, p. 67). O vazio ali foi conquistado e submetido à determinação do homem, convertendo-se em ausência e em carência. Por fim, é substituído pelo que pode ser preenchido: a estrada. O espaço vazio da estrada, portanto, está subordinado ao preenchimento. Ele deve cumprir uma função determinada e objetiva. O que se subtrai sustenta a possibilidade de ser restituído, isto é, a estrada ainda pode ser ocupada por automóveis e estes, por sua vez, podem ser ocupados por pessoas e por carga etc. Todos os espaços ‘ociosos’ podem ser preenchidos e cumprir um objetivo determinado. Vale lembrar que silêncios e vazios já se encontravam lá. Talvez, quando “totalmente livre da marca humana” (TAVARES, 2018b, p. 27), antes de qualquer estrada, o silêncio e o vazio fossem as principais presenças, no sentido do “intransplantável à expressão” (KOVADLOFF, 2003, p. 10). Mas certamente depois da ocupação do homem, pôs-se em ação um processo de esvaziamento e de silenciamento do espaço e dos sentidos.

Picard (1952) descreve isso como a força que se propõe a dissolver tudo no ruído das palavras, retirando os sentidos das palavras (esvaziamento) e desfazendo a relação do homem com a linguagem (silenciamento). Revestidos dessa negatividade, tanto o silêncio quanto o vazio não expressam mais exatamente o sentido das formas de que se originaram. Consequência última de um mundo para o qual a expansão da técnica transforma o silêncio e o vazio em presenças indesejáveis.

Le Breton (1999, p. 16) constata que “a modernidade leva mal o silêncio”, e convém acrescentar também o vazio. Segundo esse autor, essa “zona não trabalhada, em expectativa, libert[a] de usos, provoca uma reacção de preenchimento [...] que espera uma utilização mais lucrativa” (LE BRETON, 1999, p. 172). Nessa dinâmica, aos poucos, o espaço, à primeira vista, vazio é substituído por “grandes edifícios, grandes máquinas, grandes objectos, pequenos objectos, mas muitos; e com o passar das décadas e séculos algo vai sucedendo: os espaços do planeta começam todos a estar ocupados com algo” (TAVARES, 2018b, p. 67). Logo, tudo estará devidamente preenchido e ocupará superficialmente uma posição determinada e um sentido pré-estabelecido. E, por efeito desse excesso, quando as “grandes extensões americanas” (TAVARES, 2018b, p. 94) estiverem todas ‘já ocupadas’ – para usar

uma expressão de *Na América, disse Jonathan* – não restará nenhum espaço de silêncio e nenhum espaço vazio sem a ameaça da proliferação da técnica e da expansão do ruído.

Um exemplo radical desse avanço da técnica contra o silêncio e contra o vazio é o que o eu-narrador registra no diário em visita ao *Kennedy Space Center*. Ele relata que alguém chamado “John Lewis tinha treinado para astronauta e era absolutamente obcecado com a ideia de modernidade” (TAVARES, 2018b, p. 82). Acreditava que o progresso deveria impor sobre todas as coisas a substituição do antigo pelo novo. Em seus próprios termos: “O antigo, o obsoleto, vai para o lixo e é substituído pelo novo. Eis a lei da vida material. É disso, simplesmente, que se trata” (TAVARES, 2018b, p. 83). Ao longo de muitas décadas, enquanto trabalhava em *Cape Canaveral*, no lançamento de foguetes, John Lewis assistiu ao avanço extraordinário da técnica moderna. Pensou então que “a arte também deveria entrar numa linha de progresso idêntica à das máquinas” (TAVARES, 2018b, p. 83). Se as naves espaciais com as quais ele trabalhara tinham sido aperfeiçoadas e melhoradas com as mais recentes novidades do campo da ciência, por que não também a arte?

O seu projeto de vida passou a ser o de “*actualizar todos os quadros clássicos*” (TAVARES, 2018b, p. 83, grifo do

autor). Nos “quadros dos séculos XIV e XV” (TAVARES, 2018b, p. 84), não poderia deixar “o céu azul vazio” (TAVARES, 2018b, p. 84). Por isso, pintou, nos espaços ‘vazios’ dessas telas, “aviões [...] um *Boeing 787* [...] a nave *Apollo 11*” (TAVARES, 2018b, p. 84, grifos do autor), além de outros instrumentos técnicos modernos. E se antes da dominação pela máquina, os homens encontravam sentidos no silêncio e no vazio, agora o problema é que “já não víamos deuses naquele céu azul vazio e, por isso, para não nos sentirmos angustiados, teríamos de substituir os deuses invisíveis por aviões concretos” (TAVARES, 2018b, p. 84). Se houve um tempo para o qual o silêncio e o vazio representavam uma presença reconfortante, depois do domínio da máquina, ambos se converteram em ausência de significado sem nenhum propósito determinado. O vazio e o silêncio tornaram-se, por consequência, marcas do “desamparo semeado pela autossuficiência humana” (KOVADLOFF, 2003, p. 116). É por essa razão que eles são deliberadamente excluídos.

Contudo, quanto maior é a pressão contra o vazio e o silêncio, maiores são os seus destaques na narrativa. Isso porque, na iminência de serem colapsados, eles reagem, demonstrando a sua força e ampliando seu campo de ação. Com o intervalo de uma página em branco, por exemplo, após a primeira imagem, segue-se a epígrafe,

que é um verso em inglês, de Charles Simic: “*It looks so dark the end of the world may be near*” (TAVARES, 2018b, s/p)¹. Essas palavras parecem se levantar do texto como acusações contra o excesso de manifestações ruidosas e contra a falta de silêncio e de vazio no mundo. Se, por um lado, “o ruído é o sinal tangível de que os outros continuam à nossa volta. Tranquiliza, ao lembrar que para além de nós o mundo continua a existir” (LE BRETON, 1999, p. 155), por outro, ele transforma o homem em “um apreciador daquilo que impede o horizonte” (TAVARES, 2018b, p. 27). Se se considerar que “silêncio é uma via em direção a nós próprios” (LE BRETON, 1999, p. 146), isto é, um horizonte, a falta absoluta dele furta a promessa de futuro e qualquer chance de recolhimento.

É nesse sentido que a falta de silêncio e de vazio são interpretadas como as causas da escuridão que antecede o fim do mundo. A proliferação técnica do ruído e o excesso de estímulos verbivocais são os elementos que obstruem o horizonte, que impedem a atenção e que perturbam a concentração, fazendo do homem um “prisioneiro de si mesmo” (TOFALINI, 2020, p. 83). É o que se passa, por exemplo, na visão-pesadelo de Jonathan. Nessa passagem, percebe-se como Jonathan (amigo imaginário do narrador) sente-se um prisioneiro que não consegue fugir:

Como se o mundo inteiro, sem se aperceber, se tivesse transformado, todo ele, todo o seu território, numa enorme carruagem de metro repleta de passageiros em hora de ponta. Como circular, como ir de um lado ao outro, como visitar a namorada, os pais?

*

Jonathan sente-se assim: numa carruagem de metro absolutamente cheia, em que muitos passageiros viajam com a cara esbarrachada contra os vidros, usando até ventosas na testa ou nuca para pousar com mais segurança a cabeça sobre o vidro. O pesadelo de Jonathan, a sua distopia privada e existencial é, então, esta: como sair agora de uma carruagem repleta estando a vários metros (que distância gigantesca nestas condições!) da saída? Como sair da carruagem onde entrei?, pensa Jonathan, grita Jonathan, urra Jonathan, chora Jonathan, lamentando a sua vida, as suas opções (TAVARES, 2018b, p. 67-68).

Nesse mundo onde o ideal de progresso humano não tolera nem o silêncio e nem o vazio, as opções são limitadas. Quase tudo parece proporcionar um excesso de informação. Jonathan se põe a falar: “A tela atrai, não olhas para mais nada. Imagina a mais bela mulher, [...] imagina o mais belo homem; a mais bela montanha, a árvore mais

1. “Parece tão escuro que o fim do mundo deve estar próximo” (TAVARES, 2018b, s/p, tradução nossa).

larga, o animal mais exótico; imagina-os ali [...] Podes ter a certeza, o teu pescoço vira-se para o ecrã” (TAVARES, 2018b, p. 55). É nítido que, nessas condições, o excesso de estímulos verbivocais assume um poder destruidor que faz cegar. Como na figura do “Mister Statico” (TAVARES, 2018b, p. 66), – um homem “de trinta e dois anos, dois filhos” (TAVARES, 2018b, p. 66) –, que está preso a um computador pessoal que, por sua vez, está preso a uma âncora. A condição absurda das personagens nos dois exemplos destacados descreve uma sensação de autoaprisionamento, que se resume na inacessibilidade para ver o que está além da técnica e da máquina.

Eis o que significa então, nesse contexto, se viessem a faltar o silêncio e o vazio: “Coloca uma palavra sobre qualquer elemento natural e verás a palavra, não a árvore, o rio, o animal” (TAVARES, 2018b, p. 57), pois “O corpo humano, na era do alfabeto [ou melhor, na era da proliferação técnica da palavra, está] absolutamente vidrado nas letras” (TAVARES, 2018b, p. 57). Eis um “povo adorador do alfabeto [...] que se ajoelha diante do A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-K-L-M-N-O-P-Q-R-S-T-U-V-W-X-Y-Z” (TAVARES, 2018b, p. 40). A confiança na palavra é tal que “Cada letra [é] vista como um deus, um deus que fala, produz sons individualmente ou quando combinado com outros deuses” (TAVARES, 2018b, p. 40). Um deus comprometido com a

completude dos sentidos, sem levar em consideração a notoriedade do vazio e com o encobrimento do silêncio.

O ‘deus alfabeto’, segundo Jonathan, é como “uma droga” (TAVARES, 2018b, p. 40), que produz imagens e miragens. Entorpece e distrai. Às vezes, “olhas para certas letras do alfabeto e vês outras coisas” (TAVARES, 2018b, p. 40), pois “o alfabeto faz de nós animais sedentos e portadores de demasiadas miragens” (TAVARES, 2018b, p. 40). É como estar “apenas a um metro, [d]o abismo” (TAVARES, 2018b, p. 39) e não perceber. Nessas condições,

Quem estiver totalmente distraído jamais cairá, repete e repete Jonathan, como se estas palavras fossem um mantra que lhe permitisse prosseguir por um caminho perigoso sem se magoar minimamente. Nunca cairá porque mesmo em queda estará a pensar noutra coisa. É preciso treinar a distração, disse Jonathan, mas disse isso num tom triste, como se estivesse quase desesperado. Quem estiver totalmente distraído jamais cairá. (TAVARES, 2018b, p. 47).

Assim, pelo menos, está convencido o homem habituado ao excesso de ruído e desconfortável com o próprio vazio e com o silêncio. Porque, para quem compartilha dessa crença “Um mundo silencioso”, conforme atesta Le Breton (1999, p. 168), “acaba por se tornar num mundo

inquietante para aqueles que crescem no meio do ruído e acabam por se encontrar sem referências”. Não é de se estranhar, então, que esse tipo de homem, quando confrontado com o silêncio e com o vazio, sintam-se em queda, precisando “estar constantemente diante de uma parede e em cima de solo firme” (TAVARES, 2018b, p. 27) para não cair. Precisa ser o tempo todo alimentado por uma “novidade” (TAVARES, 2018b, p. 37), porque, acostumado ao excesso de estímulos visuais e sonoros característicos da era da máquina, precisa de novidades assim “como do oxigênio” (TAVARES, 2018b, p.37). Enquanto refém do ruído, o homem presume que é esse excesso que assinala a marca humana e que é isso que dá sustentação e sentido à sua vida. Desse modo, quando “Estamos no absoluto deserto, não vemos ninguém. Apenas o retrato de Kafka nos acompanha” (TAVARES, 2018b, p. 48) sempre em silêncio, convém para o narrador se perguntar: “Onde se meteram os humanos?” (TAVARES, 2018b, p. 48). Por outro lado, se

É verdade que o ruído é incessante e que o silêncio absoluto é impossível, [...] o processo de humanização do ser só tem início quando o sujeito empreende uma séria reflexão acerca de si mesmo, do outro e da sociedade na qual se encontra inserido. Nesse momento, o silêncio torna-se, simultaneamente, condição e matéria de ponderação. (TOFALINI, 2020, p. 253).

Ele é fundamental para o processo de humanização. O vazio e o silêncio, conforme sugere essa narrativa, são necessidades humanas. Por isso, acredita-se que tanto o vazio quanto o silêncio permeiam a relação da personagem com o mundo, com o outro e se inscrevem na linguagem, de tal maneira que sua presença é inevitável, imprescindível.

Sob tal perspectiva, qualquer tentativa de interdição do silêncio e de ocupação do vazio devem ser consideradas formas extremas de violência e de desumanização. Com efeito, é essa mesma violência que condiciona a relação do homem com o mundo, a relação do homem com o outro e a relação do homem com ele mesmo diante da presença constante da máquina ou de algum artefato técnico. Le Breton (1999, p. 167) explica que o ruído se impõe de tal maneira que,

Nas cidades, os ruídos misturam-se e acompanham permanentemente a marcha dos cidadãos: automóveis, caminhões, motorizadas, transportes públicos, elétricos, estaleiros de obras, sirenes de ambulâncias ou de polícia, alarmes que disparam sem razão aparente, animação comercial de ruas ou de bairros, casas com as janelas abertas por onde sai música em altos berros, etc. Obras de restauro, de conservação, construção de prédios, demolições de imóveis antigos, etc.

O barulho parece estar por todo o lado. Por isso, não é de nenhum modo aleatório, depois de outro intervalo semelhante ao da imagem anterior, retomar a pintura do rosto de Kafka ampliada e ocupando todos os espaços em branco. Aliás, em um conto de Kafka – *A construção* – um animal-narrador, de dentro de sua construção, ouve um ruído indiscernível vindo de toda parte. O ruído intensifica-se, tornando-se insuportável para ele. Impotente dentro de seu próprio abrigo, nada resta ao animal senão a resignação ou o sentimento de colapso. Diante do avanço da técnica moderna, o homem da narrativa vê-se em situação semelhante. Ele se vê reduzido à impotência e, muitas vezes, parece não haver outra saída a não ser a conformação.



Imagem 2: “um companheiro rectangular; um companheiro com as seguintes dimensões: 20 por 10 e com uma moldura de 1,5cm. (TAVARES, 2018b, p. 12).

No entanto, em *Na América, disse Jonathan* projeta-se também outra perspectiva. Foi dito anteriormente que a narrativa visa à articulação de um dizer sem palavras. Esse dizer que se apresenta sob a forma de silêncio e de vazio parece sugerir, pelo contrário, a necessidade da retomada do silêncio e do vazio para “uma experiência anterior à técnica, a um universo sem motor, sem automóvel, sem avião, ao vestígio arqueológico ameaçado de outro tempo” (LE BRETON, 1999, p. 144). É como se, de certa maneira, a viagem empreendida pela personagem desse diário fosse uma busca obstinada por essa realidade ainda não transformada pela técnica. Os silêncios e os vazios do texto projetam esse ponto de vista, ou seja, do silêncio e do vazio enquanto presença reivindicada.

Não é por acaso que na primeira entrada do diário, o eu-narrador propõe o “Projecto Kafka” (TAVARES, 2018b, p.12), que consiste em “levar a sua imagem em viagem” (TAVARES, 2018b, p.12) e “colocar o rosto de Kafka” em lugares desertos, inóspitos e inusitados, como o balcão de uma “loja de conveniência” (TAVARES, 2018b, p. 15); “à frente de uma série de cartazes de cinema” (TAVARES, 2018b, p. 20); “dentro de um capacete” (TAVARES, 2018b, p. 86); “perdido no meio de uma série de caixas de cereais” (TAVARES, 2018b, p. 95), no “sítio mais quente do Death Valley” (TAVARES, 2018b, p. 31) etc. Acompanhado

de um amigo imaginário, – o Jonathan –, o eu-narrador tem por objetivo provocar um “choque de tráfego, uma colisão entre duas sensações” (TAVARES, 2018b, p. 20), causar “estranheza” (TAVARES, 2018b, p.12), levantar “questionamento” (TAVARES, 2018b, p.12), pois “é isso que este rosto leva para os sítios” (TAVARES, 2018b, p.12). A imagem de Kafka cumpre, nesse sentido, um objetivo específico: romper com o apaziguamento do olhar e com a experiência habitual e superficial da linguagem.

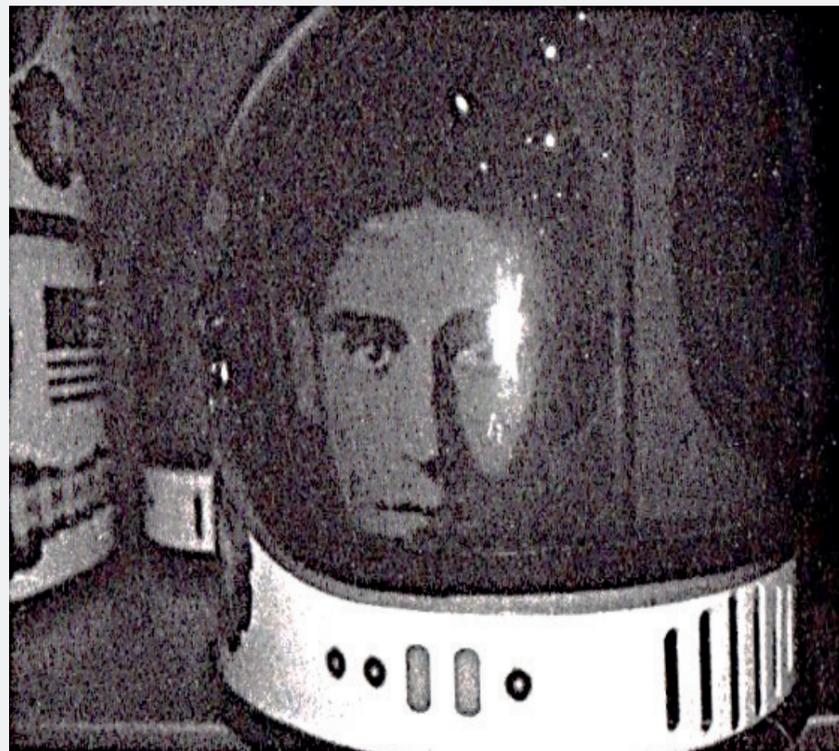


Imagem 3: O retrato de Kafka dentro de um capacete de astronauta.

Se, por um lado, a grande quantidade de informação no mundo contemporâneo é responsável pelo que Gonçalo M. Tavares classifica, em *Atlas do corpo e da imaginação*, como “saturação do olhar, o seu cansaço, o seu tédio, é uma das preocupações contemporâneas. Há demasiado para ver” (TAVARES, 2013, p. 368), por outro, há também certa qualidade de imagens (o retrato de Kafka, por exemplo) que têm a potencialidade para o espectador para criar novas imagens. Enquanto “o excesso de imagens presentes no mundo contemporâneo pode levar a uma impossibilidade de ver imagens *não presentes*, eis uma tese defendida por alguns” (TAVARES, 2013, p. 368, grifo do autor), uma imagem estranha no meio do excesso de outras imagens pode perturbar toda a paisagem. A imagem de Kafka, por exemplo, entre as caixas de cereais na prateleira de um mercado ou dentro de uma máquina com bonecos de pelúcia, funciona como um “introdutor de estranheza (TAVARES, 2018b, p. 12), de questionamento e de inconformismo.

De um lado, portanto, está a ideia da imagem parasita que “não deix[a] nenhum espaço em branco, nenhum espaço vazio” (TAVARES, 2013, p. 368), que cessa a imaginação e, de outro, encontra-se a imagem que ainda espanta, que tem a potencialidade para criar imagens não visíveis e não registráveis pelos outros, imagens interiores.

Trata-se de pensar o retrato de Kafka como “Uma cara que transporta uma pergunta. Uma pergunta que de certa maneira é uma acusação. Mas é uma acusação que não cai necessariamente sobre temas elevados ou decisivos historicamente” (TAVARES, 2018b, p. 12), ela questiona, por exemplo: “Porquê esta cor? Porquê esta cadeira e não outra? Por que esta paisagem? Mas também: por que razão viver assim?” (TAVARES, 2018b, p. 12). É decisivo para a personagem recobrar o espanto e, no espanto, refazer uma experiência com o silêncio e com o vazio. Ao “colocar o retrato de Kafka em dezenas de prateleiras de um supermercado Walmart [...] abandonar o retrato nas prateleiras como se fosse um vírus. E a afastar-me. Alguém iria reparar em algo estranho?” (TAVARES, 2018b, p. 94-95). O narrador insiste em que “se olharmos com atenção, está a pedir algo. Mas o quê?” (TAVARES, 2018b, p. 95). É forçoso reconhecer que não há explicações disponíveis para tudo isso. Trata-se, portanto, de compreender que a palavra não consegue dizer tudo, bem como não pode representar uma resposta para tudo.

Fazendo um paralelo com a pintura, o narrador imagina:

e se a tela em vez de ser branca como manda a tradição fosse insolitamente preta?; em vez do branco que recebe, que convida, que é espaço vazio, que é em cor o que é a hospitalidade

em gestos ou nas palavras: *fala, eu ouço-te*, enquanto o ouvitor se senta mostrando que ouvir é ter paciência para não continuar caminho e para parar; se em vez desse branco a tela fosse, então, de cor preta, essa cor que parece dizer: por aqui não se pode passar; se fosse assim, talvez Kafka se tivesse aproximado do branco e o infiltrasse como uma forma de criar expectativa ou mesmo esperança : um certo branco no meio de muito e compacto escuro. (TAVARES, 2018b, p. 13-14, grifo do autor).

Em outras palavras, isso significaria lembrar que silêncio e vazio se encontram infiltrados na linguagem. Mais que isso: eles fazem parte da constituição da linguagem. Seria como procurar um microfone que, “em vez de aumentar o volume da frase que se diz, a altere. Um microfone que aperfeiçoe as frases, que as eleve, que torne frases banais em frases excelentíssimas” (TAVARES, 2018b, p. 75). É isso que reafirmar o silêncio e o vazio na linguagem significa em *Na América, disse Jonathan*: aprimorar as formas de dizer e de se expressar. Dizer sem palavras, portanto, representa para a personagem protagonista uma forma autêntica para poder expressar o seu medo e a sua angústia. Quando, sem palavras, o narrador expressa o que lhe atormenta, pode-se conjecturar que as origens do seu medo e as causas do seu tormento convivem de modo simultâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática gênese deste estudo consistia em um questionamento levantado a partir do texto artístico de *Na América, disse Jonathan*: “Será possível contar uma história em silêncio?” (TAVARES, 2018b, p. 25). Gonçalo M. Tavares demonstra nessa obra que sim. Por efeito do exposto, não surpreende que o principal destaque nesse texto tavariano sejam os sentidos não verbalizados e não verbalizáveis que “brota[m] da própria interioridade humana” (TOFALINI, 2020, p. 25) e que, por isso, expressem-se melhor sob a forma de silêncio e de vazio. Como resultado, a arte de *Na América, disse Jonathan* apresenta-se ao leitor como uma narrativa inédita na vasta produção literária do escritor. Além de densa, ela é desconcertante e perturbadora, na medida em que cada imagem e cada registro do diário conferem contorno e profundidade, a partir dos silêncios e do vazio, à angústia e ao desespero, à solidão e ao abandono, ao sentimento de vazio e ao pressentimento da morte ou do fim do mundo do ‘eu-narrador’.

A relevância e notabilidade da narrativa está em estabelecer um diálogo sem palavras. Trata-se de uma forma de dizer que tem o silêncio e o vazio como os seus principais expedientes. Essa espécie artística consiste, primeiramente, em ‘vasculhar a língua’ para encontrar

maneiras de dizer o que com palavras não pode ser dito. Deve-se ressaltar que, no fundo, esse dizer sem palavras está precisamente dirigido contra aquilo que fere o silêncio e reduz o vazio a nada. Ao longo da viagem, o narrador “percebe que há na cor um excesso de vida que atenta contra ela própria. A vida deve ser um sussurro e não cores concentradas que parecem gritar em direção aos olhos como se a cor se tornasse vencedora. (TAVARES, 2018b, p. 13). É preciso “criar expectativa ou mesmo esperança” (TAVARES, 2018b, p. 14), preservando o silêncio e o vazio. Se, “Por vezes sinto isso, que está escuro demais e que por isso o fim do mundo deve estar próximo” (TAVARES, 2018b, p. 95) é, simplesmente, porque há uma carência absurda de vazio e de silêncio que são absolutamente necessários para a vida, uma vez que eles colaboram para a preservação do humano como humano.

REFERÊNCIAS

- HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra**: Traços da autoria em Clarice Lispector. 1. ed. São Paulo: Boitempo / Edusp / Fapesp, 2012.
- KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução de Luís M. Couceiro Feio Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

STEINER, George. **Silêncio e linguagem**. Ensaio sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

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

TAVARES, Gonçalo M. **Biblioteca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre a Literatura-Bloom**: dicionário literário. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018a.

TAVARES, Gonçalo M. **Na América, disse Jonathan**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018b.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do silêncio I**: teoria e prática do texto literário. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Silêncios e literatura**: construções de sentido em *Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

Recebido em: 29/09/2021

Aceito em: 06/05/2022