

**A PRIMAZIA DO SILÊNCIO:
JERUSALÉM DE GONÇALO M. TAVARES**

*Luíza Aparecida Berloff Tofalini**

“Nada é inacessível no silêncio”.
(Antônio Ramos Rosa)

RESUMO: Este artigo empreende uma reflexão acerca dos silêncios presentes no texto artístico, uma vez que eles são passíveis de investigação estética. Os silêncios povoam a diegese do romance *Jerusalém* – objeto deste estudo –, do escritor português Gonçalo M. Tavares. Trata-se de silêncios magistralmente construídos que se abrem em um leque de possibilidades de sentido. Há no texto silêncios positivos e silêncios negativos, ainda que pese a última categoria, devido ao alto tom de violência da narrativa. De qualquer modo, o entendimento dos sentidos dos silêncios concorre para a compreensão da obra como um todo. Para dinamizar o processo de análise, convocam-se estudos relacionados ao silêncio de Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1999), Eni Orlandi (2007), George Steiner (1988), entre outros. Aspira-se a contribuir com o debate acerca da importância de se compreender os sentidos dos silêncios que habitam o texto literário.

PALAVRAS-CHAVE: silêncios; *Jerusalém*; Gonçalo M. Tavares.

Introdução

O silêncio constitui-se na matéria prima de todas as áreas do conhecimento. Nas ciências puras e nas ciências aplicadas, bem como nas ciências naturais ou sociais, na filosofia e na teologia o silêncio é imprescindível por se constituir como elemento vital do pensamento e da expressão. Ele é também o fundamento essencial de todas as artes.

* Professora Associada da Universidade Estadual de Maringá (Uem). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

A arte pode ser definida como a modalização da realidade que o homem faz por meio de palavras, imagens, sons, gestos etc. Todas as artes – a pintura, a escultura, o cinema, a literatura, o teatro, a música, a dança, a fotografia etc. – tomam forma a partir da superfície do silêncio. Nelas, o silêncio aninha-se. Mas não só elas nascem do silêncio como também se encontram impregnadas de silêncio e exigem um silêncio fruidor, por parte do receptor, para que possam fazer sentido. Para Merleau-Ponty (1991, p. 81),

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, matrizes de ideias, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos.

Nas *matrizes de ideias* borbulham silêncios que o artista, como um feiticeiro, consegue sondar. Todavia, a obra de arte, na qualidade de “novidade que permanece novidade” (POUND, 2006, p.28), guarda silêncios que escondem significados nunca completamente decodificados pelo receptor. Quanto maior o grau de artisticidade de uma obra, tanto maiores serão os espaços de silêncio e as possibilidades de construção de sentidos. Por isso mesmo nunca se esgotam. É aí que se encontra a ideia da novidade artística. Afinal, a arte autêntica será sempre o novo, o inaugural, o inexaurível. As tensões entre a paisagem e o homem, a imagem e o vácuo, os volumes e os vazios, os tons claros e os tons escuros, a nitidez e a obscuridade, o movimento suave e o movimento brusco, o grito e a mudez, geram mananciais de silêncio acolhidos pelas diferentes espécies de arte. Na Literatura, o maior contingente de silêncios é transferido para a arte pelo ser humano aí representado. E esse cabedal de silêncios se amplia na interação de uma persona com as demais personagens e com as categorias narrativas.

A partir do pressuposto de que toda a produção literária de Gonçalo M. Tavares emerge dos domínios do silêncio e é por este consolidada, este estudo visa a refletir acerca

da primazia do silêncio na narrativa romanesca de *Jerusalém*. Estudos relacionados ao silêncio desenvolvidos por Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1999), Eni Orlandi (2007), George Steiner (1988), entre outros, são recrutados no processo de análise. Quanto mais a relevância dos silêncios for percebida e quanto mais forem perscrutados os sentidos desses silêncios, mais próximo se estará dos segredos que regem a natureza humana. Aspira-se, portanto, a contribuir com o debate acerca da importância de se compreender os sentidos dos silêncios que habitam o texto literário.

2. Concretude e mobilidade do silêncio

O silêncio foi um dos primeiros mistérios com os quais todas as criaturas precisaram lidar desde o princípio da sua estadia no mundo. No tempo em que era pré-histórico e, portanto, nômade, lutando pela sobrevivência, o sujeito obrigava-se a aguçar o ouvido para detectar possíveis predadores, distinguir os indícios sonoros das intempéries e perceber a presença de seus semelhantes ou de animais ferozes. E era justamente o silêncio que consistia na contraposição, permitindo confrontar sons e silêncios. Era ele que possibilitava compreender os significados dos ruídos.

Em *Jerusalém*, a percepção do sentido do ruído, autorizada pelo contraponto do silêncio, pode ser verificada em vários momentos. Na última página do texto, por exemplo, momento em que Mylia segura a arma, o “som de uma chave na fechadura” (TAVARES, 2006, p. 228) da porta da igreja é indício para ela de que alguém finalmente abrirá a porta. O sentido desse ruído, para a personagem, é augúrio de libertação, de realização do encontro consigo mesma e, possivelmente, com o Transcendente.

O silêncio rege o passado, o presente e o futuro do homem e da história humana. Ainda que a sociedade contemporânea pertença à Era da Informação em tempo real, todas as relações do sujeito com os seus semelhantes são impregnadas pelos silêncios. E é justamente pela maneira como o indivíduo e o corpo social estabelecem sua relação com o silêncio que são reveladas as atitudes sociais e culturais, não apenas da sociedade, mas também do próprio sujeito (LE BRETON, 1999). Mesmo nessa cultura do barulho, o silêncio

coloca-se acima, no meio e abaixo das experiências humanas. É que “a palavra, que a multiplicidade dos meios de comunicação pretende libertar, acaba por se perder na profusão” e é justamente o silêncio, ou melhor, a “catarse do silêncio”, oposta “à comunicação profusa”, que se mostra “indiferente à mensagem”, que pode restaurar plenamente o valor da palavra (LE BRETON, 1999, p. 11).

No silêncio, falam as preocupações, a alegria e o sofrimento que encontram, precisamente nele, uma forma particularmente intensa de expressão. Os silêncios permanecem no final dos sons, no final das palavras e no final do pensamento (SCIADINI, 2000). Há, todavia, certo temor em relação aos silêncios. As pessoas não suportam as pausas, as ausências de barulho, os espaços de silêncio. Não conseguem ficar a sós consigo mesmas porque são acoçadas pelo medo do que possa se ocultar nas dinâmicas dos silêncios. Temem o perigo do enfrentamento da solidão, da dor e da angústia, movimentos inerentes à própria existência. Receiam a reflexão e o mergulho em si mesmas que podem trazer à tona os segredos dos seus próprios silêncios.

O silêncio, portanto, não pode ser considerado como ausência de sons porque em “um mundo sem estremecimentos, parado, onde nada se fizesse ouvir”, o “grau zero do som, se puder ser experimentalmente produzido num programa de privação sensorial, não existe na natureza” (LE BRETON, 1999, p. 141). Quando, em *Jerusalém*, Theodor Busbeck caminha à noite pelas ruas desertas, silenciosas, percebe “certos sons longínquos” que “surgiam agora cortando a redundância de nada acontecer. Algures, os seres humanos já se começavam a divertir” (TAVARES, 2006, p. 30). É que os sons, provenientes de diferentes origens, propagam-se por toda a extensão do mundo e do universo. No mundo físico, “Qualquer meio ressoa com manifestações sonoras características, mesmo que sejam, por vezes, espaçadas, tênues, longínquas” (LE BRETON, 1999, p. 141).

A própria teoria da evolução das espécies, de Charles Darwin, sugere que na natureza não há silêncio total. O processo predatório de determinadas espécies (animais e vegetais) produzem sons em diferentes intensidades, podendo ser mensurados em decibéis

(dB)¹. Entretanto, na natureza, seja ela externa (campo, cidade, cosmos) ou interna (psicológica), “o som em si mesmo, não muda, mas sim o seu significado e as suas consequências. O silêncio nunca é uma realidade em si, mas uma relação com o mundo. O silêncio não é apenas uma certa modalidade de som, é principalmente uma modalidade de sentido” (LE BRETON, 1999, p. 143).

Em *Jerusalém*, as manifestações sonoras, por menos perceptíveis que sejam (o ir e vir dos enfermeiros e dos doentes, os rumores do vento incidindo contra as árvores do pátio do hospício, os risos e os gritos dos ‘loucos’ etc.), quebram o silêncio do hospital Georg Rosenberg. A cidade, à noite, embora mais silenciosa, não adere à mudez, porque os “movimentos do homem no espaço são acompanhados de um traço sonoro, o de seus passos, dos seus gestos, da sua respiração; a sua imobilidade não anula a respiração ou os ruídos do corpo” já que a “existência palpita sempre e deixa ouvir um rumor que dá conta da existência dos sinais essenciais” (LE BRETON, 1999, p. 141). A personagem Kaas, por exemplo, estranha “o silêncio impressionante instalado em toda a casa. Algo estava mais calado que o normal” (TAVARES, 2006, p. 83). Nunca, porém, o silêncio era total.

Mylia distingue barulhos vindos de dentro da igreja silenciosa. Para Mylia, o silêncio, aliado aos sons naturais do entorno da igreja e principalmente aos ruídos que escapam de dentro desta, configura-se como uma vereda em direção a si própria, colaborando para uma consciência maior de si mesma e concorrendo para o heroísmo de sua decisão, ao final da narrativa, de assumir a culpa do assassinato de Hinnerk. Para Le Breton (1999, p. 146), o silêncio associado à natureza pode proporcionar um “momento de suspensão do tempo onde se abre uma passagem que oferece ao homem a possibilidade de voltar a encontrar o seu lugar e ganhar a paz”.

No intuito de explorar o cabedal do silêncio, Paoli (1993, p. 13) vislumbra, basicamente, duas perspectivas a partir da palavra: como mediação de comunhão (perspectiva positiva) e como mediação de discórdia (perspectiva negativa). No primeiro caso, trata-se

¹ (dB) é abreviatura de decibel: décima parte do bel, unidade utilizada para medir a intensidade do som.

da “palavra que se fecha no limiar do silêncio, como a luz que retira dos objetos, para que o homem fique sozinho consigo mesmo, e sinta-se convidado a descer às raízes de sua identidade”, como no caso de Mylia que “pensava nas palavras fundamentais da sua vida” (TAVARES, 2006, p. 7). Nessa meditação, descobriu que a palavra dor “era uma palavra essencial”. Esse silêncio colabora positivamente na construção da identidade da personagem, permitindo uma compreensão mais profunda de si mesma e do mundo. É um silêncio positivo, configurado como construtivo. No segundo caso, aborda a “palavra que invade o espaço do silêncio, destruindo o ambiente onde se forma e cresce nossa condição humana”. Nessa rubrica de silêncio negativo, pode ser compilada a maioria das palavras proferidas aos internos no hospício Georg Rosenberg porque elas objetivavam um nivelamento dos doentes: “o que era excessivo transformava-se em alvo médico [...] como se cada existência [...] tivesse um caixote de lixo [...] para onde se deveriam atirar os hábitos, ações” (TAVARES, 2006, p. 92-93) e os pensamentos. Trata-se, sem dúvida, de uma técnica com poder destruidor para dissolver quaisquer possibilidades de o sujeito tentar construir uma identidade. Aí está um bom exemplo de silêncio negativo, extremamente destrutivo. Ambos, como se pode constatar, são encontrados em *Jerusalém*, ainda que as ocorrências dos silêncios da segunda espécie sejam mais abundantes no texto, devido ao alto nível de violência praticado contra as personagens ou entre elas mesmas.

Há também uma espécie de silêncio denominado como silêncio da segurança, do bem estar, que se contrapõe ao silêncio da angústia. A aflição, a ansiedade e a angústia de Ernst, correndo pela rua à procura de Mylia são aplacadas no momento em que ele a vê e, tocando-a, pode sentir que ela está viva. Trata-se do silêncio do alívio, do silêncio do reencontro, da dissipação da angústia gerada pelo pensamento de que ela precisava dele. Nesse caso, um silêncio positivo. É que, conforme Le Breton (1999, p. 157), o significado do silêncio da angústia pode “esconder uma ausência” ou um drama, tornando-se “um grito contido, numa angústia tangível, que apenas desaparece com a chegada dos ausentes”.

O silêncio, porém, extrapola as tentativas de dizê-lo, ultrapassa cada palavra, colocando-se além de todas elas. E quando o sentido se ausenta das palavras e, por isso, elas

não conseguem dizer nada, então entram em cena certos silêncios que falam mais do que quaisquer palavras. É que o silêncio tem o poder de significar muito mais do que é possível dizer (KOVADLOFF, 2003), enquanto a palavra amiúde se torna o melhor modo de não dizer nada (LE BRETON, 1999).

Em *Jerusalém* o silêncio além de permear, atravessar, impregnar as palavras, expande-se nas imagens suscitadas pelos discursos porque é justamente ele o responsável pela estruturação das imagens. É por meio do silêncio que o leitor pode unir os fragmentos dispersos no texto, os ditos e os não ditos, e erguer, mentalmente, a imagem, por exemplo, do Hospital Georg Rosenberg. É que o ser humano vive, segundo Pêcheux (1997, p. 161), “no interior do ato do discurso”. O estudioso esclarece que

[...] se uma mesma palavra, uma mesma expressão e uma mesma proposição podem receber sentidos diferentes – todos igualmente “evidentes” – conforme se referam a esta ou aquela formação discursiva, é porque – vamos repetir – uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem um sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva (PÊCHEUX, 1997, p. 161).

Trata-se aí da mobilidade do discurso e das suas possibilidades semânticas. Ora, qualquer discurso tem o silêncio como parte inerente da sua constituição e é justamente ele que possibilita a mobilidade de sentidos. Para Bakhtin (1998, p. 89), “todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada”. De fato, a dialogicidade interna do discurso não se esgota no objeto. Qualquer discurso pressupõe possíveis interlocutores e é na interação com outrem que o discurso, viabilizado pelos silêncios, se estabelece.

Na linguagem verbal, o silêncio mostra-se mais evidente nas entrelinhas dos ditos, mas isso não significa que não haja silêncio nas próprias palavras. Elas se apresentam carregadas de silêncio, respiram silêncio, “transpiram silêncio”, produzem silêncio, porque o silêncio não vem de fora para penetrá-las, ele é a casa delas, a sua habitação, a sua moradia.

Desse modo, o silêncio configura-se no “não dito visto do interior da linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 23).

O silêncio do código linguístico é contínuo e indecifrável, e o silêncio, conforme Lefebvre (*apud* STEINER, 1988, p. 73), tem “outro discurso que não o comum [...], sendo, no entanto linguagem significativa”. Nas palavras de Sciacca (1968, p. 24), o silêncio é o “pai da palavra”, é o “braseiro purificador da palavra”, é a “chama viva da inteligência”, que torna mais claro o entendimento.

Contudo, não se deve “pressupor que uma matriz verbal seja a única em que as articulações e o comportamento da mente são concebíveis”, porque há “modalidades de realidade intelectual e sensória baseadas, não na linguagem [verbal], mas em outras energias comunicativas, tais como o ícone ou a nota musical” (STEINER, 1988, p. 30). Existem, de fato, outras espécies de linguagem, mas vale ressaltar que o silêncio constitui a base de todas elas. Sciacca (1968, p. 29) elenca algumas delas: “gestual, mímica, pintura, símbolos de sinais de trânsito etc.” E explica que essas formas de linguagem não se restringem às “palavras faladas, pictóricas, musicais”, mas que nelas se unem palavras, imagens, sons e silêncios. Nesse sentido, Sciacca compartilha sua experiência:

Antes *fico* em silêncio, imerso na reflexão; depois, como posso, falo, escrevo, esculpo, musico; e falando, escrevendo, pintando, permaneço no silêncio, fico como “silenciário”. As palavras brotam como vertentes espremidas pelo silêncio infinito e inefável, cuja intensidade incontível não pode jamais ser contida por outra palavra, que não seja o próprio silêncio (SCIACCA, 1968, p. 30-31).

Gonçalo M. Tavares, na condição de artista, experimenta também esse silêncio criativo, altamente positivo, nos momentos de invenção. Tavares dispõe do silêncio como de um material, de um instrumento que subsidia o processo artístico da criação. Trata-se, aí, do silêncio na qualidade de ato intencional, porque o artista “é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1999, p. 28). É ele que sabiamente realiza a dosagem de palavras e silêncios porque, afinal, a “hábil dosagem do silêncio é um dos grandes recursos romanescos” (TACCA,

1983. p.79). O resultado é um texto em que os silêncios não compõem apenas a base da significação, mas erguem-se e entrelaçam-se, apontando para múltiplas direções de sentido. O fragmento a seguir, retirado do final do romance, depois da morte de Hinnerk, pode dar um vislumbre da profusão de silêncios de *Jerusalém*:

Em breve chegará gente, alguém ouviu com certeza, não há casas em redor, mas alguém de certeza ouviu, pensa Mylia. Pelo menos na igreja. Aí devem ter ouvido.

Ela escuta agora ruídos vindos da igreja, Mais ruído da igreja; porém, depois, termina; ninguém sai. O que se passa?, pensa Mylia, ninguém vem?

Já passou muito tempo e ninguém veio. Ninguém ouviu? Dentro da igreja estão com medo, pensa.

[...] uma breve claridade começa, algures, a surgir.

[...] Mylia está em frente à porta da igreja, os braços estendidos ao longo do corpo, algum sangue que lhe saltou para a roupa; [...]. Imóvel há longos minutos, a dois metros da porta da igreja, com a arma apontada para baixo (TAVARES, 2006, p. 227).

O excerto é inundado por diversas espécies de silêncios. O silêncio encontra-se envolto em significados que excedem, muitas vezes, aqueles das palavras. Vale relembrar que é do silêncio que as palavras emergem. Há silêncios no fragmento que evocam: a apreensão de Mylia (“alguém ouviu com certeza”; “chegará gente”; “já passou muito tempo”; “O que se passa?”); o espaço (“não há casas em redor”); o ambiente (“Dentro da igreja estão com medo”); a dúvida (“Ninguém ouviu?” Quem pode ter ouvido? Pessoas de dentro da igreja? Ou Alguém que Mylia foi procurar buscando o milagre da cura de sua doença e não encontrou?); a necessidade de confissão e de punição pelo crime (a igreja representando a justiça); a presença daqueles silêncios que perpassam cada uma das palavras; além do silêncio primordial.

3. Silêncios: modalidades de sentido

O silêncio sempre estará ligado ao sentido porque “não há silêncios sem sentido; aquilo que não tem sentido é ‘mudo’, mas não silencioso” (SCIACCA, 1968, p. 22). É por isso que o silêncio não deve ser confundido com o vácuo, o nada. Quando um sujeito percebe o silêncio em um lugar, essa percepção, não se relaciona com o som ou com a

ausência de manifestações de ruídos, mas com o sentido. Trata-se “de uma ressonância entre o ser e o mundo, que suscita o recolhimento, a calma, o desaparecimento de toda distração, de todas as solicitações, é o homem apanhado no espaço” (LE BRETON, 1999, p. 147).

Quando Kaas, o filho adotivo de Theodor, acorda durante a noite e percebe um “silêncio excessivo” na casa, não é a ausência de rumores que o deixa assustado, mas o sentido que ele constrói a partir dessa inexistência de ruídos. Tinha apenas doze anos e havia sido deixado sozinho. Kaas não admitia esse comportamento do pai. Para Kaas, era uma “covardia”. O silêncio da mansão ressoa no mais íntimo da personagem que atribui a ele o sentido de abandono.

Os sentidos dos silêncios estão sempre em constante movimento. Trata-se da “multiplicidade de significados do silêncio” que “faz dele um mensageiro do pior ou do melhor, segundo as circunstâncias” (LE BRETON, 1999, p. 157). E embora o silêncio garanta a movimentação dos sentidos, Orlandi (2007, p. 23) chama a atenção, advertindo que “a relação silêncio/linguagem é complexa”, porque o silêncio “não é mero complemento da linguagem”, ele faz parte integrante da linguagem, já que “ele tem significância própria”.

Em *Jerusalém*, as palavras podem assumir significações diferenciadas, dependendo do espaço no qual são pronunciadas. Além disso, os silêncios produzidos por elas também podem adquirir sentidos diversos: “dentro e fora do Georg Rosenberg existiam duas línguas, e uma não comunicava com a outra: nem uma única palavra tinha o mesmo sentido dentro e fora do Georg Rosenberg” (TAVARES, 2006, p. 186). Ernst é a personagem que mais sentiu tal diferença: “Gomperz, o diretor, [...] não nos quis partilhar com mais ninguém da cidade” (TAVARES, 2006, p. 186).

A palavra ‘fome’, por exemplo, também pode ilustrar o que fica dito. Ela assume diversidade de sentido para as personagens Mylia e Hinnerk. Para Mylia, ter fome significava estar viva:

Ela percebeu, claramente, que ali, junto à igreja, estavam em competição duas dores grandes: a dor que a ia matar, a dor má, assim ela

a designou, e, de outro lado, a dor boa, a dor do apetite, dor da vontade de comer, dor que significava estar viva, a dor da existência [...]. Mylia, de facto, sentia-se segura, estranhamente: aquela dor de fome era uma garantia, uma garantia de imortalidade, pelo menos momentânea (TAVARES, 2006, p. 15e19).

No caso de Mylia, a premência da fome, uma das necessidades básicas do homem, representa a luta do corpo pela sobrevivência. Para Hinnerk, entretanto, trata-se de “uma obsessão incômoda”; a “necessidade de matar – que ele vivera – parecia-lhe mais nobre, para a espécie humana, que a necessidade de comer” (TAVARES, 2006, p. 88). Hinnerk havia aprendido, por experiência, na guerra, que “Não ser morto era mais importante, mais urgente, do que comer”, por isso “comeia com dificuldade, com um certo desprezo” (TAVARES, 2006, p. 88). É o silêncio na sua tarefa ininterrupta de movimentação dos sentidos que silencia, no caso de Hinnerk, a palavra “fome”.

Os silêncios que envolvem os dois contextos conferem sentidos diferenciados à mesma palavra: no caso de Mylia, fome passa a ser sinônimo de vida e, até mesmo, de imortalidade. São, portanto, silêncios extremamente positivos. Para Hinnerk, entretanto, a palavra “fome” adquire o sentido de trivialidade, de ato comum, de mediocridade. Trata-se, aqui, de silêncios negativos. Essas duas veredas de possibilidades de sentido vêm atestar o fato de que embora a palavra seja a mesma, há, dependendo das circunstâncias, um deslocamento da significação devido à flexibilidade dos movimentos dos silêncios. Nessa situação a palavra se cala. Torna-se neutra para deixar os silêncios comunicarem. Pode-se, então, concordar com Orlandi (1992, p. 14) quando ela afirma que o silêncio ‘fala’ pelas palavras e que as próprias “palavras silenciam”.

É forçoso, pois, reconhecer que há silêncio nas palavras uma vez que o silêncio possui um modo de estar no sentido, de maneira que as próprias palavras dizem o silêncio. É que em muitos casos o próprio “silêncio é produto da palavra” (PAOLI, 1993, p. 10). Em *Jerusalém*, os textos, os fragmentos de textos, os comentários sobre fotografias, que compõem o material de estudo da personagem Theodor, trazem a memória do Holocausto, das guerras, dos horrores pelos quais a humanidade já passou. Mas, no romance, as informações são apresentadas de maneira fragmentada, entrecortadas de silêncios. É por isso

que as palavras desses fragmentos de texto são potencialmente produtoras de silêncio e estes, por sua vez, produtores de sentidos que o leitor vai depreendendo e erigindo à medida que avança na leitura do romance.

O silêncio pode ser uma lacuna dentro do dizível – já que é também o não dito –, mas “não é uma lacuna do sentido, está cheio de uma presença ativa, de uma abertura ao outro, é uma disponibilidade em relação ao sentido” (LE BRETON, 1999, p. 128), um devir. Mais ainda, o silêncio é o regulador das palavras e dos sentidos. É ele que modula o discurso, permite a compreensão do dito e limita o dizer. E é justamente o silêncio que permite ao leitor de *Jerusalém* unir ao texto sua cosmovisão e, a partir dessa soma, chegar à construção dos sentidos e realizar a sua própria compreensão do texto. Trata-se aqui do fato de que existe “uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem”, já que “todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer” (ORLANDI, 2007, p. 12). Daí o silêncio se configurar na “respiração”, no “fôlego”, da significação, no lugar em que o sentido possa fazer sentido, porque, de fato, aquilo que é o mais importante nunca se diz, adivinha-se, depreende-se, intui-se, compreende-se. E, afinal, não é com palavras que o homem comunica o que há de melhor em si mesmo.

Em *Jerusalém* há uma consonância entre sentimento e energia racional, porque “na alta literatura, a força do sentimento convive harmoniosamente com a energia intelectual” (MELCHIOR, 1990, p. 43). Razão e sentimento correm unidos no texto. O sentimento tem sua gênese na impressão e na sensação e é, portanto, resultado de impressões e sensações. O pensamento, de acordo com E. Dorin (1978, p. 209), é o “processo de organização da experiência, que ocorre entre a apresentação de um estímulo e a emergência de uma resposta observável, envolvendo a inter-relação de símbolos e conceitos”. Enquanto o sentimento resulta do efeito de sentir – em estado ‘bruto’ –, o pensamento resulta de uma atividade do intelecto ou da razão, configurando-se, portanto, como um ato lógico. Embora sentimento e pensamento sejam coisas diferentes, eles se interpenetram e, por vezes, podem colidir. Todavia, quando o sentimento invade o pensamento, de forma silenciosa, mas intempestiva, há uma desorganização mental. As ações do sujeito podem precipitar-se em

uma verdadeira explosão, fugindo dos padrões considerados normais. Aí está a motivação de diversas atitudes da personagem Hinnerk. O fragmento a seguir ilustra o que fica dito:

O que o excitava, agora, no momento em que curvado cheirava o punho da arma, era o seu próprio cheiro, o cheiro de suas mãos. Para as sensações que conseguiria perceber algo, para ele, ganhara força desde alguns anos: Hinnerk seria capaz de comer carne humana. O que o excitava [...], curvado sobre a sua arma pousada na mesa, era esse alargamento do mundo, esse enriquecimento do desejo, como por vezes pensava. Sentia-o como uma capacidade a mais, uma outra força para além da normalidade, uma capacidade para ultrapassar certos limites. Mas a capacidade que sentia em si não deixava de o assustar (TAVARES, 2006, p. 89).

É necessário não esquecer que a personalidade de Hinnerk foi afetada pelos horrores da guerra e que, em consequência disso, ele se tornou portador de transtorno de estresse pós-traumático. Há, de fato, uma agressividade latente em Hinnerk. Em alguns momentos, ele consegue conter a sua raiva, a sua cólera e a sua violência como nos momentos em que as crianças riem dele e lhe dirigem palavras ofensivas. A agressividade é gestada e controlada na interioridade do sujeito. Tal incubação, pelo menos na aparência exterior, acontece no silêncio. No caso de Hinnerk, alguns sinais de tal distúrbio – como o esquívamento e o isolamento – se encontram envoltos em silêncio. Esses sinais, embora sejam silenciosos, revelam-se carregados de sentidos. O narrador sugere, em diversos momentos, que a personagem tem pensamentos recorrentes e intrusivos relacionados à lembrança dos eventos traumáticos:

Da guerra Hinnerk guardara dois objectos, se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por ‘nunca descansar’, adquirira com os anos um estatuto bem diferente das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação do corpo (TAVARES, 2006, p. 59).

Hinnerk vivia em constante apreensão. Estava sempre em estado de alerta, esperando por algo desagradável. Seu medo consistia em um estado afetivo fantasioso, uma vez que o seu temor e a sua ansiedade eram irracionais e ilusórios. Hinnerk era “o homem que

tremia com medo dos outros” (TAVARES, 2006, p. 61). Esse ex-combatente fugia das situações que podiam resultar no contato com as pessoas, especialmente com as crianças, por dois motivos principais: não permitir o reavivamento de lembranças dolorosas referentes ao trauma; e evitar dar vazão aos impulsos agressivos.

Em todas as ações e reações das personagens o silêncio se fazem presentes. É ele que faz a mediação entre a linguagem, o mundo e o pensamento e instala “a significação porque ele é a própria condição da produção de sentido” (ORLANDI, 1992, p. 70). Tanto a personagem Hinnerk quanto a personagem Ernst podem ser tomadas como exemplo. A luta de Hinnerk relaciona-se com a sua perturbação mental desencadeada por experiências emocionais relacionadas com a guerra. A psique da personagem sofreu marcas intensas, profundas e duradouras. O problema de Ernst, porém, não consiste no estresse pós-traumático, mas na esquizofrenia² (Ernst apresenta dissociação da ação e do pensamento) que, *grosso modo*, denomina um conjunto de psicoses cujos sintomas podem ser: labilidade afetiva, alucinações, delírios persecutórios, entre outros.

Jamais foi dito para Ernst que havia diferenças entre as línguas faladas dentro e fora do hospital psiquiátrico. Ele, porém, apesar das dificuldades de raciocínio, percebeu que as palavras possuíam diferenças brutais de possibilidades de sentido em cada uma dessas línguas. Entendeu que, dependendo do uso de uma ou de outra, o pensamento poderia ser cerceado, limitado, ou, por outro lado, desobstruído, solto, liberto. A personagem, que fora treinada no “instinto de aceitação, de disciplina total, de ordem”, caminhava, depois, “horas pela cidade sem parar, inventando histórias na sua imaginação, construindo relações humanas e amizades que não existiam” (TAVARES, 2006, p. 184) e tentando compreender as

² “Termo cunhado em 1911 por Eugen Bleuler, a partir do grego schizein (fender, clivar) e phrenós (pensamento), para designar uma forma de loucura a que Emil Kraepelin* dera o nome de “demência precoce”, e cujos sintomas fundamentais são a incoerência do pensamento, da afetividade e da ação (chamada Spaltung ou clivagem), o enstimesmamento (ou autismo) e uma atividade delirante. Contornado por Sigmund Freud, que preferia falar de “parafrenias”, o termo impôs-se, entretanto, na psiquiatria e na psicanálise, para caracterizar, ao lado da paranóia e da psicose maníaco-depressiva proveniente da melancolia, um dos três componentes modernos da psicose em geral” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 189).

conversas das pessoas. É evidente a mediação operada no entendimento da personagem pelo trabalho do silêncio. Com efeito,

O silêncio intervém como parte da relação do sujeito ao dizível, permitindo múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos. [...] o silêncio trabalha as diferenças inscritas nos processos de identificação do sujeito, produzindo seu sentimento de unidade, integrando os diversos aspectos de um sujeito que “diz”. A identidade, no entanto, não se reduz à “identificação”, ela mobiliza processos mais complexos. Um desses processos nos permite apreciar a produção da diferença, justamente pela forma como o silêncio faz parte da relação do sujeito com o sentido (ORLANDI, 1992, p. 91-92).

Além de ser parte inerente das palavras, o silêncio é fundamental para que elas sejam compreendidas, para que os sentidos possam se movimentar. Ao contrário do que se possa pensar, o silêncio tem a primazia na narrativa de *Jerusalém*, assim como têm em qualquer literatura. É que sem o silêncio as palavras ficam impedidas de significar.

Considerações finais

Em *Jerusalém*, as palavras despem-se de suas vestes inúteis, de acessórios suplementares, e se apresentam envoltas nos mistérios dos silêncios. Elas não dizem tudo, aliás, dizem bem menos que os silêncios. Os silêncios – tanto os positivos quanto os considerados negativos – gritam na obra, apontando para um imenso contingente de sentidos, porque no silêncio nuclear de *Jerusalém* repousa toda a alquimia resultante da mescla, da mistura, do amalgamento do dizível e do indizível.

Ambos, palavra e silêncio, constituem elementos basilares, essenciais, indispensáveis e indivisíveis da linguagem. Todavia, a palavra “só existe porque existe o silêncio” (CASTRO; GOTLIB, 1993, p. 188). O silêncio prescinde de outros elementos quando trata de se expressar. A palavra não. Ela é incapaz de ‘dizer’ sozinha. Ela depende do silêncio. O silêncio, porém, tem competência para tanto. Ele é independente e, na sua sinceridade, responde até mesmo perguntas que nunca chegaram a ser formuladas.

Em *Jerusalém*, muitas vezes os silêncios se mostram mais eloquentes que as próprias palavras, até mesmo porque quando as palavras ‘dizem’, elas ‘dizem’ em união com eles. Os silêncios convocam, reúnem, associam, combinam ou confrontam inúmeras vozes pessoais, individuais, sociais, políticas, culturais e ideológicas, suscitando sentidos só possíveis com a permissão e a autorização do próprio silêncio. Afinal, é dele a primazia em *Jerusalém*.

THE PRIMACY OF SILENCE: JERUSALEM BY GONÇALO M. TAVARES

ABSTRACT: This article undertakes a reflection about the silences presents in the artistic text, since they are amenable to aesthetic investigation. The silences populate the narrative of the Jerusalem - object of this study - by the portuguese writer Gonçalo M. Tavares. These are masterfully constructed silences that open themselves in a range of possibilities of meaning. There is in the text positive silences and negative silences, although in spite of the last category, due to the high tone of violence of the narrative. In any case, the understanding of the senses of the silences concurs for the understanding of the work as a whole. In order to perform the analysis process, studies related to the silence of Santiago Kovadloff (2003), David Le Breton (1999), Eni Orlandi (2007), and George Steiner (1988), among others, are convoked. It aims to contribute to the debate surrounding the importance of understanding the meanings of the silences that inhabit the literary text.

KEYWORDS: Silences, Jerusalem; Gonçalo M. Tavares.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria da Conceição X. de. Educação como aprendizagem da vida. (Education as learning of life). In: *Educar em revista*. ISSN: 0104-4060. Nº. 32. Curitiba: UFPR, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-40602008000200005>> Acesso: mai. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown, Connecticut, USA. Wesleyan University Press, 1973.

CASTRO, E. M. de Melo; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *O Fim Visual do Século XX e Outros Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

- DORIN, E. *Dicionário de psicologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1978.
- LE BRETON, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- MELCHIOR, José Guilherme. *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Signos*. 1. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Revisão da tradução: Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-88.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PAOLI, Arturo. *O silêncio, plenitude da palavra*. Tradução de Thereza Christina Stummer. Revisão de H. Dalbosco. São Paulo: Paulinas, 1993.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] Campinas: Unicamp, 1997.
- POUND, Ezra. *A B C da literatura*. 11. ed. Apresentação de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ROUDINESCO, Elizabeth, PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro, 1998.
- SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves e Maria Teresa Pasquini. Porto Alegre: UFRGS, 1968.
- SCIADINI, Patrício. *O silêncio*. São Paulo: Loyola, 2000.
- STEINER, George. *Silêncio e linguagem*. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.
- TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em: 24/05/2018.
Aprovado em: 16/07/2018.