

RESSONÂNCIAS INDIZÍVEIS O VAZIO EM *UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI*

UNSAYABLE RESSONANCES EMPTINESS IN *A GIRL LOST IN HER CENTURY, LOOKING FOR HER FATHER*

Ibrahim Alisson Yamakawa*
ibrahimalisson@gmail.com

Procura-se demonstrar neste estudo que há formas de silêncio e de vazio presentes em *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*, de Gonçalo M. Tavares, que podem ‘solucionar’ a crise da palavra e dizer o indizível. Para a consecução deste estudo, elege-se o encontro de Marius com Moebius e, a partir da leitura e análise dessa passagem, inicia-se um diálogo com as teorizações de Lauro José Siqueira Baldini (2017), Santiago Kovadloff (2003, 2014), David Le Breton (1999, 2013), Renato Lessa (2014), e George Steiner (1988), entre outros autores, para tentar compreender como o vazio nesse romance possibilita dizer o indizível.

Palavras-chave: Vazio. Indizível. *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*. Gonçalo M. Tavares. Literatura portuguesa.

This study aims to demonstrate that there are forms of emptiness in Gonçalo M. Tavares’s *A Girl Is Lost in Her Century, Looking for Her Father* that can ‘solve’ the crises of the word and thus say the unsayable. To achieve such aim, we will focus on the encounter between Marius and Moebius as its point of departure. By reading and analyzing this excerpt, we will engage in a dialogue with the theories of Lauro José Siqueira Baldini (2017), Santiago Kovadloff (2003, 2014), David Le Breton (1999, 2013), Renato Lessa (2014), George Steiner (1988), among other authors, in order to understand how emptiness in this novel enables the saying of the unsayable.

Keywords: Emptiness. Unsayable. *A Girl Is Lost in Her Century, Looking for Her Father*. Gonçalo M. Tavares. Portuguese Literature.

•

* Programa de Pós-Graduação em Letras; Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Brasil.
ORCID: 0000-0001-7923-1706

1. Introdução

Em *Linguagem e Silêncio* (1988), George Steiner reflete sobre a crise da palavra e examina a linguagem à luz dessa crise. Ele observa que “o que o homem infligiu ao homem, em época muito recente, afetou a matéria básica do escritor” (Steiner, 1988, p. 23): a língua. Isso significa que, devido às pressões exercidas pela cultura tecnocrática sobre a linguagem, as palavras transformaram-se radicalmente e provaram ser um potencial instrumento de barbárie.

Steiner entende, por isso, que as línguas são como organismos vivos: “infinitamente complexas, mas ainda assim organismos. Têm dentro de si uma certa força vital e certos poderes de absorção e de crescimento” (Steiner, 1988, p. 134). Elas podem prosperar e crescer e também podem empobrecer e morrer. E elas só podem resistir à barbárie, à violência e à desumanização até certo ponto. Há um limite que as línguas conseguem suportar. Depois de ultrapassar essa fronteira, restam, segundo Steiner (1988, p. 70), dois caminhos a se percorrer: “ele [o escritor] pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio” (Steiner, 1988, p. 70), elevando o vazio e o silêncio à condição de formas expressivas por excelência.

A linguagem de *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* parece refletir essas duas escolhas. Mais: por hipótese, ela demonstra que ainda é possível vencer o abismo. Irradia sensibilidade e profundidade. Mostra que a verdadeira eloquência humana se desdobra para além dos limites da palavra. Reflete que as realizações científico-tecnológicas não são suficientes para abarcar a totalidade da experiência humana. Concentra formas infinitamente mais delicadas que as palavras para que o literário possa resistir ao desumano. E confronta-se constantemente com a própria impossibilidade de escrita, porque ela começa a partir do esforço que se faz para dizer o indizível. É isso que lhe dá vida.

Gonçalo M. Tavares concebe *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* a partir de encontros inesperados. Essa parece ser a clara determinação desse romance: confrontar o humano com o desumano, aproximar o forte do frágil e propor a interação da palavra com a não palavra. O autor emprega uma linguagem precisa e necessária para expressar aquilo que foge ao alcance das palavras (a maldade, a bondade, a bestialidade, a fragilidade, a compaixão e a desumanidade do século XX), e que também leva a sentidos que aparecem muito depois e além do texto.

Recorrendo a uma escrita que privilegia silêncios e o vazio, o autor do romance em análise combina palavras com outros códigos simbólicos (números, pontos, traços) e no vão entre essas ligações raras faz com que o silêncio e o vazio expressem o indizível. Empenhado nessa tarefa de fazer dizer o indizível, Gonçalo M. Tavares (Sena-Lino, 2002) lembra que “tudo pode ser pretexto para a literatura”, até mesmo o vazio e a falta de palavras porque “para um escritor nada é pretexto para não se escrever”, mesmo que não disponha dos recursos verbais necessários para isso. Decorre daí que essa obra se detenha necessariamente no silêncio e no vazio.

Ambientado na Europa da segunda metade do século XX, apesar de a narrativa não informar exatamente quando, mas certamente após 1961, considerando os “pontos a marcador preto” (Tavares, 2015, p. 220) na parede da casa de Grube e a inscrição “Berlim (1961)” (Tavares, 2015, p. 220), indicando local e data, esse romance português certamente lida com os reflexos dos horrores da Segunda Guerra Mundial, especialmente, do Holocausto.

Na trama, Marius, um homem obscuro, reservado e pouco dado a conversas, no trajeto de sua fuga, encontra uma menina de catorze anos sozinha. Essa menina chama-se Hanna. Diz que está perdida e à procura do pai. Por causa da deficiência da menina (ela é portadora da Síndrome de Down) Marius procura nas proximidades por algum conhecido de Hanna e visita instituições de acolhimento para pessoas com a mesma deficiência, mas sem obter sucesso. Após encontrar um objeto não identificado em um dos bolsos da menina, com a inscrição “Berlim”, acreditando que aquela inscrição “era um indício” (Tavares, 2015, p. 69), ambas as personagens partem para essa cidade e, no trajeto, encontram-se com personagens absurdas e misteriosas, entre as quais destaca-se, na discussão encetada no presente artigo, Moebius.

Composto de quinze capítulos, *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* é um romance fragmentado e rarefeito, em que a falência da matéria verbal põe o leitor em contato com formas da linguagem que ultrapassam o entendimento habitual. Enquanto procura dar conta da relação do homem com o indizível e com o inefável no mundo deformado pela guerra e pelo avanço das máquinas, Gonçalo M. Tavares faz a linguagem desse romance cumprir mais do que uma função verbal designativa, antes assumindo uma função ‘criativa’, privilegiando formas de linguagem que superam as possibilidades já existentes e conhecidas.

Sobre esse romance, Pedro Eiras observa (2015, pp. 243–244) que

Hanna é inacessível no seu quase mutismo, Marius obscuro na paixão gratuita da sua procura, as restantes personagens absurdas no sentido em que dedicam as vidas a perseguir um objetivo individual mas inútil aos outros; mesmo a manifestação coletiva no fim do livro permanecerá ilegível, se não sabemos quem a convoca nem para que efeitos [...] O caráter elíptico da narrativa impede-nos de tirar quaisquer conclusões definitivas sobre estes comportamentos e emoções.

Diante disso, prova-se indispensável aprofundar as relações entre silêncio e vazio em *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*. Isso porque parece existir nesse romance todo um conjunto de possibilidades de linguagem que se realizam à margem da palavra escrita e que podem ser uma nova chave de leitura capaz de ampliar a compreensão sobre o que nele é indizível. O trabalho do autor de aperfeiçoar a linguagem, o pensamento e as ideias para se chegar às coisas raras que a literatura oferece, entre as quais dizer o indizível, passa, então, a acreditar-se, pelas formas de silêncio e de vazio no sentido de “vasculhar a língua para encontrar aquilo que é capaz de provocar uma interrupção nos hábitos” (Tavares, 2018, p. 77); nos hábitos de dizer, de escrever e de se expressar. Logo, a possibilidade e mesmo a necessidade de empregar as formas de silêncio e as formas de vazio nesse romance para iluminar o indizível partem desse

trabalho com a linguagem. Para tanto, seleciona-se o encontro de Marius com Moebius para, a partir de algumas passagens desse encontro, compreender a maneira pela qual essas formas põem o indizível ao alcance do leitor sem descaracterizá-lo.

2. O nome do Hotel

O primeiro encontro entre Marius e Moebius ocorre por ocasião da busca pelo pai de Hanna. Na estação, em Berlim, Fried Stamm – o revolucionário dos cartazes – recomendara a Marius “um hotel não muito longe dali, barato, pertencente a um casal que há muitos anos protegia a sua família” (Tavares, 2015, p. 46). Esse casal eram Raffaella e Moebius. O seu hotel não possuía qualquer identificação, mas “era bastante luminoso” (Tavares, 2015, p. 51). Os quartos: “todos tinham o nome de um campo de concentração: TREBLINKA, DACHAU, MAUTHAUSEN-GUSEN” (Tavares, 2015, p. 53, maiúsculas do autor), escritos com letras maiúsculas. Ao receber a chave do quarto, Marius não pôde deixar de notar que nela “estava presa uma pequena tábua de madeira com um nome” (Tavares, 2015, p. 52). E “o que estava escrito na placa de madeira era AUSCHWITZ” (Tavares, 2015, p. 52, maiúsculas do autor). O significado disso não estava imediatamente claro: “Marius pensou em várias coisas ao mesmo tempo. Teve o impulso de virar as costas de imediato e de tirar Hanna dali, mas não o fez” (Tavares, 2015, p. 53). Ao invés disso, não resistiu a perguntar: “– Porque fazem isso? – Porque podemos – respondeu a senhora, secamente. Somos judeus” (Tavares, 2015, p. 53). O que isso poderia significar? Talvez isso equivalesse decerto a dizer: ‘Jamais me esquecerei disso’. No entanto, o desejo de recordar esbarra na dificuldade de encontrar palavras para, talvez, tornar esse evento inteligível. E não há, ao longo do romance, qualquer tentativa de dar maiores explicações sobre isso, o que sugere a singularidade e a indizibilidade desse evento para o casal, tornando urgente a busca por formas mais adequadas para não esquecer.

Nesse sentido, a fala da personagem reforça a necessidade de dizer, mas sem se submeter à lógica e à estabilidade necessárias ao campo verbal. “Trata-se de resgatar um vivido que não pôde ser totalmente nomeado” (Rosenfeld, 1998, p. 70). E não apenas nomeado, mas também totalmente compreendido. Arthur Nestrovski e Márcio Seligman-Silva (2000, p. 10) recordam, por isso, que “(Ninguém testemunha pelas testemunhas), escreveu o poeta Paul Celan, resumindo em uma frase a natureza única e intransferível dessa experiência, que não se deixa lembrar por quem a viveu, nem esquecer, por quem não viveu”. De algum modo, então, aludir aos campos, porém, não diz tudo. Há uma parcela indizível.

Certamente, cada um dos nomes dos quartos do hotel destacados pela proprietária, Treblinka, Dachau, Mauthausen-Gusen, depois Auschwitz, Terezin, Arbeitsdorf, Bergen-Belsen, Ravensbrück, Westerbork, Neuengamme, Hinzert, Breitenau, Majdanek e Belzec, têm ressonâncias indizíveis. Cada um desses nomes carrega consigo um testemunho. Um dizer que, contudo, nunca chega a ser dito, exatamente porque não há palavras apropriadas para evocar a memória de um genocídio. O peso desses nomes corresponde, considerando a sua historicidade e a sua significância, metonimicamente e de maneira fragmentada a todo horror e barbárie perpetrados no interior dos verdadeiros campos de concentração. Nessa perspectiva, constata-se um vazio que se interpõe entre a

experiência-limite de um estado de exceção e a linguagem em uma situação normal. E esse vazio insuperável permite estar em sintonia com a dor do outro sem, no entanto, precisar se converter no outro. O vazio entre o horror testemunhado e o horror relatado, então, no quinto capítulo desse romance – “O nome” –, adquire todo o seu peso.

*

Marius planejava ficar em Berlim apenas algum dias: “Tratava-se de procurar na cidade, em certos estabelecimentos, e de seguir indícios a partir de um pequeno objeto que estava com Hanna no momento em que a encontrara, sozinha, e que nos poderia levar à localização do pai” (Tavares, 2015, p. 51). Ficar naquele hotel era, então, necessário.

Foi durante esses dias, no momento mais descontraído do jantar com o casal, que Marius observara que o hotel não possuía nome. “Reparei que o hotel não tem nome [...] – Não, não tem – respondeu-me ele [Moebius] –, é mesmo assim” (Tavares, 2015, p. 93). A ausência de nome para o hotel configura-se como outra forma de vazio que sugere algo muito importante sobre ele. Que razão haveria para o hotel não ter qualquer nome enquanto os quartos eram todos nomeados?

Segundo Marius, “já uma ou duas vezes manifestara a minha perplexidade” (Tavares, 2015, p. 93) diante desse vazio. Nesse dia, Moebius convidara Marius até o seu escritório para tratarem desse assunto. Com a porta fechada, abriu uma gaveta, retirou um mapa e o colocou sobre a mesa. “A princípio não identifiquei nem sequer a geografia geral, mas rapidamente percebi ser a Europa, e depois, pouco e pouco, os pequenos pontos assinalados e as palavras que os acompanhavam ficaram claros” (Tavares, 2015, p. 93). No mapa estava assinalada a localização de todos os campos de concentração nazista. “Estão aqui todos os campos – disse Moebius” (Tavares, 2015, p. 93). A planta do hotel era “mais milímetro, menos milímetro, uma cópia da estrutura geométrica formada pelos pontos que no mapa assinalavam os Campos” (Tavares, 2015, p. 94). O que explicava a origem dos nomes dos quartos e a organização confusa do hotel. Cada quarto ocupava, em menor escala, a posição exata dos respectivos campos no mapa da Europa. Segundo ele,

Foi feito de raiz – disse Moebius, falando do hotel – por um arquitecto nosso amigo, judeu. – Veja – disse-me Moebius, enquanto num papel vegetal que colocara por cima do mapa assinalava os pontos onde estava cada Campo –, se unirmos com uma linha cada um desses pontos, onde se encontra um Campo, obteremos uma forma geométrica. E ele, com um traço não rigoroso, por vezes até tremido (era visível, apesar de tudo, embora ele o tentasse disfarçar, uma certa emoção), uniu os vários pontos (Tavares, 2015, p. 94).

Vedada a possibilidade de entender como foram ligados exatamente esses pontos do mapa, a descrição do hotel permanece indeterminada e informe. Qualquer que seja a forma definitiva do hotel, a própria narração é um obstáculo para a formulação e nomeação desse contorno. As diretrizes oferecidas pela personagem para conceber o hotel enquanto imagem assemelham-se ao “modo de usar as palavras contra elas mesmas” (Baldini, 2017, p. 77). Trata-se de um modo de marcar o indizível sem explicitamente dizer, mostrar, afirmar, indicar, mas inscrevendo-o no vazio como um gesto expressivo.

Percebi finalmente a organização dos quartos. Não havia qualquer referência à ordem alfabética, nem qualquer relação com o tamanho ou com o número de camas no seu interior – a relação era uma relação geográfica: o quarto de nome Arbeitsdorf estava entre Bergen-Belsen e Ravensbrück um pouco metido para dentro, tal como se podia ver no mapa dos Campos (Tavares, 2015, p. 94).

Mas mais do que simplesmente expressar uma relação geográfica, a planta do hotel expressava “uma certa emoção” (Tavares, 2015, p. 94). Uma emoção que impele Moebius a traçar uma forma geométrica absurda sobre o mapa dos campos de concentração na Europa, mas que se manifesta tão intensamente que foge à razão, à lógica convencional da linguagem verbal e à visualidade. Com efeito, essa mesma emoção produz uma figura indizível e absurda que é o hotel. E o indizível faz-se perceber nesta passagem:

O hotel era reduzido, é certo, minúsculo, uma miniatura, mas era, em termos proporcionais, a cópia exacta da geografia dos campos de concentração [...] Sabe que esta forma geométrica tem um nome? Não tinha, mas nós demos-lhe um nome, esta forma precisava. Como era possível não dar um nome a isto? (Tavares, 2015, p. 94).

É realmente significativo que o capítulo sobre o nome do hotel termine sem, de fato, oferecer um nome. Mas Moebius é bastante assertivo ao dizer que a planta do hotel “não é nenhuma forma geométrica reconhecível, mas isso não é razão para ficarmos mudos, não lhe parece?” (Tavares, 2015, p. 95). O que significa que esse nome é um vazio. Nessa perspectiva, o vazio nome do hotel não deve ser lido como falta, como ausência, como subtração e nem como apagamento. O vazio do nome, como já adverte a personagem, não equivale a ficar mudo. Ficar mudo equivaleria a fugir da linguagem e se empenhar para conter os sentidos. Seria uma forma de negar, de ocultar, de mascarar ou de interditar os sentidos. Essa ausência de nome, nesse caso, porém, não corresponde ao mutismo e ao apagamento. Na verdade, ela pressupõe paralelamente uma busca. Mas o que significa pensar o vazio como busca? Significa considerá-lo como uma instância radiante de significações que não é constituída de sentidos verbalizáveis, mas de “silêncio extremo do qual o seu próprio nome é apenas umbral, pórtico aberto ao insondável” (Kovadloff, 2003, p. 167), que se desdobra diante do leitor.¹ Ele se manifesta, mas não se revela. E,

¹ Em “Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares”, Luís Mourão propõe uma ressonância dessa “forma geométrica negra” (Tavares, 2015, p. 95) com a caixa negra, aquele dispositivo eletrônico usado em aviação que tem capacidade de preservar a história recente de um voo, gravando essas informações na unidade de memória do dispositivo. Em suas palavras, essa forma geométrica “faz *raccord* com uma legenda de uma fotografia que encontramos em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: ‘A caixa negra do mundo. As últimas palavras. Pensar também na caixa negra de um povo alvo de extermínio. Ou apenas na caixa negra de uma família. //Eis o projeto. Fazer a Caixa Negra do Século XX (Uma História do Século XX)’ (p. 71). As ressonâncias e os reenvios são óbvios. Eis porque me parece que a resposta à pergunta pelo nome desta forma geométrica pode ser, deve ser: esta forma geométrica chama-se mundo (com exemplificação particular na história do século XX)” (Mourão, 2020, pp. 154–155, grifo do autor). Em outra página de o *Atlas do Corpo e da Imaginação*, repete-se a imagem anterior com uma nova legenda: “A caixa Negra levantada no céu como se fosse um bíblia. Uma bíblia negra, precisamente. A caixa negra como que fica de uma tragédia” (Tavares, 2013, p. 73). Nesse sentido, a forma do hotel pode ser lida mesmo como a caixa negra do mundo, isto é, a forma de uma busca pela preservação da memória, pela conservação da história.

assim como nas outras passagens de vazio desse mesmo encontro, como será possível observar, ele desdobra-se sempre para se aproximar do que ainda está fora de qualquer alcance. É como o que escreve Gonçalo M. Tavares em um poema sobre a própria linguagem: “Na linguagem começa-se sempre; repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas” (Tavares, 2005, p. 182). Assim é esse primeiro vazio do encontro entre Marius e Moebius. Ele marca a possibilidade de um dizer sem dizer, além da palavra. “E assim falha-se, fala-se, e, a cada vez, foi possível ir um pouco mais adiante, prosseguir” (Baldini, 2017, p. 80). No domínio do indizível, o vazio assinala a presença de um sentido impossível de dizer, mas que pelo menos é, graças a ele, acessível.

3. A tatuagem

O vazio é, portanto, um modo de estar com os sentidos que contesta a universalidade da palavra e remete à indizibilidade e à possibilidade de sentidos não tangenciáveis pelo verbal. Assim, se o indizível adquire ressonância (sentidos), é por causa do vazio. As ressonâncias indizíveis do encontro entre Marius e Moebius são todas pontuadas pelo vazio. Para formular essa questão, é preciso observar, desde o primeiro momento desse encontro, como o vazio capacita ressonâncias indizíveis. Por exemplo:

Numa noite, enquanto Raffaella brincava com Hanna, que começava já a mostrar alguns sinais de cansaço, Moebius pediu-me para o seguir pois queria mostrar-me algo. Entrámos assim, de novo, no escritório onde ele havia me explicado a estrutura arquitectónica do hotel. Nem sequer tive tempo para olhar de novo para os mapas que cobriam as paredes, pois Moebius, murmurando apenas *Queria mostrar-lhe isto*, começou a desapertar um a um os botões da camisa (Tavares, 2015, p. 134, grifo do autor).

Marius ficou petrificado. “O à-vontade que se havia gerado” (Tavares, 2015, p. 134) desapareceu completamente e rapidamente instalou-se um silêncio entre as personagens. O silêncio de Marius é aqui o mais profundo, porque está alinhado à escuta. Então, após o choque inicial, Marius permaneceu em profundo silêncio. Absolutamente concentrado, refletiu em silêncio:

Nesses momentos tudo me passou pela cabeça – e, por segundos, vi-me como que caído numa armadilha. Pensei de imediato que algo estava a acontecer com Hanna e que aquele homem tão seco, tão sóbrio, pretendia de mim qualquer coisa que me surpreenderia por completo (Tavares, 2015, p. 134).

Mas o choque inicial de Marius é compreensível: afinal, a expressão “*Queria mostrar-lhe isto*” (Tavares, 2015, p. 134, grifo do autor) corresponde a um dizer necessariamente vazio e ambíguo. Nesse dizer destacam-se duas camadas de sentido: no dito, a explícita intenção de Moebius de querer mostrar para Marius alguma coisa e, no não-dito, o ‘isto’, o que Moebius oferece para mostrar. Embora todo dito traga consigo um não dito, esse silêncio não resolve a questão. Prevalece sobre o dizer o vazio, em outras palavras, a parte que falta ao dito. O ‘isto’ não é apenas o silêncio daquilo que

ainda não foi revelado, mas o vazio do que está para ser revelado. O que se apresenta, mas não tem nome, nem forma, nem conteúdo nomináveis.

Verifica-se, porém, que esse vazio não se faz apenas presente no dizer de Moebius, mas também no espaço da ação. Marius, na condição de narrador, pressintindo o peso do indizível, nesse exato instante, projeta o vazio sobre o espaço. E, por isso, em função do esvaziamento do espaço ao redor, Marius recorda: “Nem sequer tive tempo para olhar de novo para os mapas que cobriam as paredes” (Tavares, 2015, p. 134). Desse vazio ocorre a depuração do visível, pelo efeito do encobrimento parcial dos mapas pendurados nas paredes e do desenho da forma geométrica que representava a forma do hotel sobre a mesa, desaparecem, por instantes, os signos legíveis e compreensíveis. E, nesse momento, sob a influência explícita do vazio, o indizível ganha centralidade:

Num gesto súbito, Moebius levantou a camisola interior e, virando-se, mostrou-me as suas costas que à primeira vista estavam completamente riscadas, parecendo gatafunhos feitos por crianças. Como um muro vandalizado, as costas tinham a sua superfície totalmente preenchida por tinta (Tavares, 2015, p. 135).

Com essa primeira visão, as costas “a uma certa distância, pareciam um emaranhado de traços indefinidos com uma única função: ocultar a superfície da pele” (Tavares, 2015, p. 135). Tratavam-se, pois, de “traços indefinidos” (Tavares, 2015, p. 135), ou “aparentemente desconexos – traços que pareciam desenhos” (Tavares, 2015, p. 135), absolutamente irreconhecíveis, mas, no instante seguinte, Marius teve uma experiência singular. Após olhar para as costas de Moebius mais atentamente, ao invés de assombro, Marius é tomado pelo espanto de não poder nomear aquilo que diante de si exigia um nome: “Rapidamente, no entanto, me acalmei” (Tavares, 2015, pp. 134-135). Aquilo que se apresentava diante dele, apesar de indizível, não era aterrador. Para Marius,

A proximidade tornou, então, claro que não estava perante uma vandalização desorganizada de uma parte do corpo de Moebius, mas, pelo contrário, perante uma série de palavras e não apenas em alfabeto romano; palavras que eram afinal [...] não propriamente palavras, no plural, mas, sim, uma única palavra, repetida em dezenas e dezenas de línguas: a palavra ‘judeu’ [...] O facto de, depois de me aproximar, aqueles traços aparentemente desconexos – traços que pareciam desenhos – traços ordenados que constituíam, na maior parte dos casos, letras bem conhecidas – foi uma surpresa semelhante à que se tem quando, de entre um conjunto de rostos informes e desconhecidos numa multidão, subitamente, um rosto se destaca – e só aí percebemos que aquele rosto não é apenas um rosto já nosso conhecido, mas sim o rosto do nosso pai. E tal como nesta situação nos veríamos tentados a perguntar: o que fazes aqui, no meio destes desconhecidos?, também eu, naquele primeiro instante em que a palavra ‘judeu’ me aparece clara em quatro ou cinco línguas, senti necessidade que contive, de perguntar: que faz aqui está palavra? (Tavares, 2015, pp. 135–136).

Nenhuma explicação até aqui parece ser possível. A repetição de infinitas vezes em “todas as línguas do mundo” (Tavares, 2015, p. 137) da mesma palavra – ‘judeu’ – parece requerer um processo indefinido de explicações. Por mais que Marius se concentrasse

sobre aquela imagem nas costas de Moebius, seria impossível para ele e para qualquer outro formular uma explicação lógica e dizível das possíveis motivações que levaram Moebius àquela tatuagem. Por outro lado, era para Moebius, não menos impossível recobrar os sentidos que a geraram. Ele próprio admitira que “o que começara com um objectivo foi, a pouco e pouco, ganhando, como ele explicou, uma outra dimensão” (Tavares, 2015, p. 138). Moebius seria também incapaz de verbalizar os pensamentos, as sensações e os sentimentos que o levaram a fazer a tatuagem da palavra ‘judeu’ nas costas.

Na verdade, o que se sabe é que há pelo menos “quinze anos [...] na cidade onde ele e Raffaella viviam, já depois de casados, apareceram, num intervalo de três semanas, três judeus assassinados” (Tavares, 2015, p. 136). Certamente, não é nenhum acaso que “a característica comum das vítimas era, então, a de serem judeus” (Tavares, 2015, p. 136). Aliás, era totalmente plausível “encontrar-se mais de dez razões *intelectualmente compreensíveis*, disse o próprio Moebius, *para alguém nos querer matar*” (Tavares, 2015, p. 136, grifos do autor). Assim era o “*oxigênio da época*” (Tavares, 2015 p. 136, grifo do autor). Por isso, “o assassino desses três homens, como de vários outros que se seguiram, nunca foi identificado” (Tavares, 2015, p. 136). Ao todo, foram encontradas doze vítimas. Todas “com um número nas costas” (Tavares, 2015, p. 136). A continuidade desses assassinatos em série, “sem qualquer salto, terminou no número 12” (Tavares, 2015, p. 137) e sem qualquer explicação:

Moebius levantava a hipótese de o assassino ter morrido, por qualquer razão exterior a estes acontecimentos; ou então alguém ou algo esteve atento e parou-o, mesmo fora dos olhares gerais – disse Moebius. E levantava essa hipótese porque lhe parecia completamente improvável que alguém, tendo começado uma contagem destas, revelando essa obsessão, pudesse, de um dia para o outro, abandonar esta espécie de projecto negro. Portanto, para Moebius, o assassino daqueles doze judeus estaria certamente morto (Tavares, 2015, p. 137).

Foi, então, por esses dias, que Moebius “pediu à mulher que lhe tatuasse pela primeira vez a palavra JUDEU. A essa primeira inscrição, seguiram-se, quase naturalmente, disse Moebius, as outras” (Tavares, 2015, p. 137, maiúsculas do autor). Em pouco tempo, suas costas ficaram completamente preenchidas. E o que “a princípio começara por uma espécie de orgulho da *raça*, como o próprio Moebius disse” (Tavares, 2015, p. 137, grifo do autor), na verdade, transformara-se numa estranha forma de dizer vazio e indizível.

Quando todos “tentavam ao máximo disfarçar a sua origem judia, Moebius, pelo contrário, exibia-a em todos os momentos e sítios possíveis” (Tavares, 2015, p. 137). Precisamente porque sentia que aquela tatuagem “era a causa, em última análise, da sua sobrevivência” (Tavares, 2015, p. 138). Mas,

É evidente que tal explicação não era baseada num raciocínio lógico, pois o assassino não poderia saber, como o próprio Moebius reconheceu, que as suas costas estavam, por assim dizer, utilizando a ironia, *já ocupadas*. A sensação de que aquela palavra o havia protegido era pois algo que ultrapassava as razões acessíveis à inteligência e ao pensamento. Ele

mesmo disse que se sentia portador de um segredo que os outros nunca poderiam descobrir ou entender (Tavares, 2015, pp. 138–139, grifo do autor).

Isso porque a tatuagem assinala uma vontade implacável de quem não esquece e nem quer esquecer. Não há nenhuma razão para pôr em dúvida essa convicção. Moebius entende essa tatuagem como causa de sua sobrevivência, no mesmo sentido que Steiner observa em Chaim Kaplan, em seu *Diário de Varsóvia*: “Repetidas vezes, Kaplan escreve que esse diário é a razão de sua sobrevivência, que o registro da atrocidade deve chegar ao mundo exterior” (Steiner, 1988, pp. 194-195). De modo semelhante, encontra-se em Moebius essa mesma sensação e urgência do registro da atrocidade como última razão de sua sobrevivência.

Sem dizer explicitamente, o gesto de Moebius diz mais eloquentemente que qualquer palavra, porque sempre resta algo a ser dito. E o que resta se “apresenta como supressão radical de tudo que é ordinário” (Lessa, 2014, p. 302). Então, ao invés de render-se ao silenciamento, por medo ou por vergonha, Moebius continua dizendo, mas sob a forma de um vazio. Com efeito, quanto mais diretamente Moebius se coloca em relação ao indizível, mais ele transforma o seu dizer em vazio. É como se seu dizer lhe impusesse o dever de desfazer essa impotência de linguagem para procurar uma forma de inscrever o sem limite dessa dor indesignável.

Renato Lessa, em “O silêncio e sua representação”, aporta uma forma bastante elucidativa de compreender esse modo de narração. Embora ele se refira a outro autor e contexto, verifica-se nesse episódio de *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* a mesma “estética dos fragmentos”, que segundo esse autor, “permite que o narrador mostre mais do que explique, pois que utilidade haveria em elaborar *ex post facto* ‘ideias complexas’ para iluminar um mundo no qual elas eram impossíveis” (Lessa, 2014, p. 308, grifo do autor). Essa técnica consiste em uma maneira de mostrar sem explicitamente mostrar e que “não deixa mais do que o vazio” (Le Breton, 1999, p. 108). É uma forma de dar testemunho que compensa a inenarrabilidade da experiência. Assim, corrobora-se também a leitura de que a postura silenciosa de Marius também não corresponde a uma atitude alheia e desprovida de sentido, mas a um escutar atento. Rosenfeld, citando Heidegger, destaca, por exemplo, que

Deveríamos abandonar a vontade de compreensão imediata. E não obstante se imporia um escutar atento... Dou uma pista para quem quiser escutar: não se trata de ouvir uma série de frases que enunciam algo; o que importa é acompanhar a marcha de um mostrar (Rosenfeld, 1998, p. 71).

Não podendo dispor de formas claras e objetivas para realizar o seu dizer, Moebius, então, empregará diligentemente formas de vazio. A experiência-limite que a tatuagem dele ecoa não se simplifica, portanto, ao nível do alfabeto. Não é a palavra ‘judeu’ que a tatuagem faz aparecer, mas outra coisa. Gonçalo M. Tavares, em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, dirá até que essas simplificações ou, como ele descreve, “arrumações verbais [...] [são] necessárias num determinado período, mas que podem a seguir tornar-se, e até rapidamente, obstáculos” (Tavares, 2013, p. 29). É compreensível que as imagens em

fragmentos, não raro ambíguas, depuradas e até rarefeitas, se mostrem mais eficazes para o seu dizer que aquelas com intenções explícitas e determinadas. Por essa mesma razão, não se resgata aquela linguagem desumana do estado de exceção e também não se confere, conforme adverte Steiner, dignidade ao desumano (Steiner, 1988). Isso também não equivale a “atribuir ao extermínio o prestígio da mística” (Agamben, 2008, p. 41), muito pelo contrário. No extremo oposto à desumanização da linguagem, o vazio na forma de narrar inspira sensibilidade à dor humana, mas sem minimizar a extensão do sofrimento. Para dar testemunho do horror, não é preciso fazer as palavras verterem ódio, mas sim fazer com que os sentidos resistam ao ódio.

Fazendo um paralelo com os acontecimentos de Auschwitz, se no microcosmo dos campos “aos poucos, as palavras perderam o seu significado original e adquiriram definições de pesadelo. *Jude, Pole, Russe* vieram a significar bichos de duas pernas, vermes pútridos que os bons arianos deveriam esmagar” e a língua fora transformada para “destruir o que existe no homem de homem e reestabelecer o domínio do que existe de fera” (Steiner, 1988, p. 138), o vazio presente na narração desse episódio do romance em análise, especialmente no dizer de Moebius, cumpre decisivamente um papel humanizador e necessário para dizer o indizível. Com efeito, palavras desfiguradas também não podem servir para um sobrevivente, porque elas não contêm mais nada de humano. A desumanidade delas corre na contramão do testemunho. Deliberadamente falsificadas e seguramente irrepetíveis no sentido da barbárie e da loucura, essas palavras ficaram enclausuradas pelo ódio. Por isso, nenhuma delas contém a potência necessária para a expressão do sobrevivente. Sua rigidez é irreparável. Tomar de empréstimo um jargão violento e deformado pelo “*oxigênio da época*” (Tavares, 2015, p. 137, grifo do autor), não convém para o testemunho de Moebius. Além disso, narrar com palavras a experiência-limite de quem sobreviveu “[à]quela loucura criminosa” (Tavares, 2015, p. 137) nunca é suficiente, sejam palavras comuns ou palavras carregadas de violência. Então, qualquer que seja a situação de violência extrema,

Por se situar fora da normalidade, o Campo não é submetido a narrativas causais tradicionais, voltadas para revelar-lhe o sentido. O sobrevivente/narrador é como que marcado por forte ceticismo: não há, para ele, sistema capaz de revelar o absurdo de Auschwitz em sua totalidade. Em outros termos, não há como explicá-lo ou submetê-lo a redes de causalidade (Lessa, 2014, p. 307).

O que permite inferir que, em momento, algum o romancista confere às suas personagens –Moebius, Raffaella e Terezin – modos de dizer convencionais, lógicos, linearmente unívocos e estáveis. Mesmo o romance fazendo referência direta aos horrores da Segunda Guerra Mundial, especialmente ao Holocausto, não se explora, em nenhum momento, a deportação, a prisão, os trabalhos forçados, a organização dos campos, a mecânica das câmaras de gás, dos fornos crematórios, etc. Ao contrário, o romancista confere às suas personagens um dizer próximo do vazio, sempre fragmentado e ambíguo.

É interessante reconhecer que, em outro momento do romance, no passeio com o velho Terezin, Marius e Hanna são apresentados à história dos “sete ‘Séculos XX’” (Tavares, 2015, p. 185), um grupo de sete homens judeus dedicados a conservar na

memória o “*novo texto sagrado*” (Tavares, 2015, p. 188, grifo do autor). Essas foram as palavras usadas pelo velho quando contou essa história. Dizia que todos os acontecimentos do século XX foram memorizados por esses homens nos mínimos detalhes, sem interpretação e sem julgamento. O importante era que conservassem todos os fatos sem “esquecer um único dado, uma única linha” (Tavares, 2015, p. 186), até o mais pequeno pormenor. Nada poderia ficar de lado. Dos campos de concentração nazistas, sabiam, por exemplo, a

altura, memorizaram a localização e as medidas das celas, memorizaram o número de mortos por cidade, por ano e por mês, memorizaram os nomes das famílias que desapareceram nesses anos, memorizaram o que alguns sobreviventes relataram por escrito e memorizaram pormenores sórdidos, que escuso de lhe descrever (Tavares, 2015, p. 186).

E, apesar disso, percebe-se nos fragmentos e nos vazios uma vontade de ‘dizer’ do horror para não esquecer sem, no entanto, esgotar a experiência com pormenores demasiado perturbadores. Conforme expressa Steiner (1998, p. 30), quem lida com essa qualidade de acontecimentos “não precisa submeter-se às impurezas e a fragmentação que a fala necessariamente acarreta”, mas também não precisa se ajustar à férrea determinação da palavra pela unidade, pela linearidade e pela completude. Muito menos sujeitar-se a uma suposta fixação provisória de significados e significantes. Há modos mais eficazes de dizer.

4. O efeito Moebius

O vazio do indizível, então, começa sempre com a impossibilidade original e final de o dizer converter-se em palavras. Consiste na representação literária da experiência-limite. Trata-se da impossibilidade de encontrar palavras satisfatórias para dizer o que se pretende dizer, como no vazio que se segue depois de Moebius, por exemplo, ter tatuado nas suas costas repetidas vezes e em diferentes idiomas e alfabetos a mesma palavra: ‘judeu’. Para sobreviver à perseguição à qual o povo judeu estava sujeito, começou a se tatuar. Primeiro tatuou uma palavra, depois se seguiram as outras. Por fim, suas costas ficaram completamente ocupadas por tatuagens da palavra ‘judeu’ em todas as línguas do mundo. As ressonâncias indizíveis dessa palavra também implicam o vazio e uma busca pelo inalcançável, porque ela, assim como os nomes dos quartos do hotel, nunca chega a dizer o que pretende e também não é o que está explicitamente dito. Seu fundamento é a interpretação interminável e a sedição contra um sentido único. E entre todos os sentidos possíveis, predominam aqueles de caráter indizível. Em virtude disso, há a impressão de que nenhuma outra palavra pode ser possível, que os sentidos que a palavra ‘judeu’ prevê não podem ser ditos por palavras livres: “A sensação de que aquela palavra o havia protegido era pois algo que ultrapassava as razões acessíveis à inteligência e ao pensamento” (Tavares, 2015, p. 139). Ela era a representação de algo inexplicável, porém, necessária para a realização de seu dizer. Aquela palavra nas costas de Moebius significava para ele algo além dela mesma: “Ele mesmo disse que se sentia portador de

um segredo que os outros nunca poderiam descobrir ou entender” (Tavares, 2015, p. 139). Acreditava que sua resistência e sua libertação dependiam dela.

Nenhuma tradução e nenhuma definição poderiam conter satisfatoriamente as ressonâncias indizíveis da palavra ‘judeu’ tatuada nas suas costas. Quaisquer que fossem as tentativas de explicação lógica e racional, todas estariam previamente frustradas. A tatuagem de ‘judeu’ é expressão do indizível. É um sinal indelével que registrava no corpo o crime, a humilhação e a violência indefensável, mas não termina aí a sua intenção expressiva. Afirmando-se como reação ao insuportável indizível, deixa-se aberto, justamente por não se poder apreender a simultaneidade das significações, uma reflexão sobre o pecado. “A tatuagem é vetada pela lei mosaica (Levítico 19:28)” (Levi, 2004, p. 103). Mas depois de tanta dor e sofrimento, torna-se parte do corpo e da identidade. Embora consciente do pecado, a tatuagem de Moebius incita um dizer. Fazendo um paralelo com o que conta Primo Levi sobre sua própria tatuagem adquirida em Auschwitz, eis as palavras textuais do autor:

Mostro-a de má vontade a quem me pede por pura curiosidade; prontamente e com ira, a quem se declara incrédulo. Muitas vezes os jovens me perguntam por que não a retiro, e isto me espanta: por que deveria? Não somos muitos a trazer esse testemunho. É preciso fazer violência (útil?) sobre si mesmo para se induzir a falar do destino de tantos indefesos (Levi, 2004, p. 103).

De modo semelhante, a tatuagem de Moebius cumpre esse objetivo de querer recordar. Ela é uma forma devastadora e violenta de induzir a falar sobre outra violência. A tatuagem de Moebius rompe o confinamento da palavra e se encarrega de dizer sem dizer e de mostrar sem mostrar. O significado dela corresponde ao indizível, conforme concebe Baldini (2017), como aquilo sobre o qual não se pode falar, mostrar e nem indicar de nenhuma maneira, mas que ainda assim significa.

Do muito que se pode dizer sobre essa personagem, então, ressalta-se isto: o efeito Moebius ou a capacidade de dizer não dizendo. Seria aproximadamente como o “invisível tornando-se transparente no visível” (Kovadloff, 2003, p. 135). Enquanto se exhibe, não exhibe; enquanto diz, não diz. Para Moebius, o decisivo é não dizer. E no seu não dizer se encontra, para quem souber compreendê-lo, o verdadeiro dizer. Incorporando a imagem da fita de Moebius – experimento realizado por August Ferdinand Moebius –, com o necessário estranhamento de quem vê o exterior e o interior ao mesmo tempo que percorre simultaneamente a parte de cima e a parte de baixo, sem distinção entre os opostos, não poderia ser mais radical, no caso dessa personagem, o contraste entre querer dizer e não dizer. “Nas semanas em que muitos [judeus] tentavam ao máximo” (Tavares, 2015, p. 137) se esconder da violência contra eles, ocultando-se, Moebius, pelo contrário, ostentava com o orgulho a tatuagem da palavra ‘judeu’.

Disse que “uma vítima fora um amigo próximo, e portanto ele, Moebius, estava naturalmente na mira, no caminho do assassino” (Tavares, 2015, p. 138). Entretanto, “alguma coisa, disse Moebius, impediu que eu tivesse sido uma das vítimas” (Tavares, 2015, p. 138). Acreditava firmemente que essa ‘coisa’ teria sido a exibição da sua tatuagem. “Era um escudo que o protegia, que o tornava, sentia ele, invulnerável”

(Tavares, 2015, p. 138). Visto a partir da perspectiva da fita de Moebius, essa tatuagem é simultaneamente condenação e salvação, é afirmação e segredo, é um dizer e um não dizer. Ela é um ponto de referência em movimento, porque ela é uma inscrição necessária para dizer não aquilo que se pode explicitamente dizer, mas aquilo que carece de um sentido único, fixo. Isso quer dizer que, sem transmitir aquele teor impositivo frequente das formas de dizer com palavras, essa tatuagem de uma única palavra abre possibilidades imprevisíveis com relação aos sentidos, acolhendo sentidos que normalmente não seriam possíveis caso Moebius tivesse pronunciado quaisquer palavras com intenção racionalizante e objetivante. Se não existem palavras, por mais eloquentes que sejam, capazes de expressar o indizível subjacente a essa tatuagem, subsiste nela, não obstante, ainda um vazio. Quer dizer, se não existem palavras sobre as quais os sentidos possam se apoiar, também não haverá qualquer perspectiva de se dizer ou de se mostrar um determinado sentido. Assim, por efeito do vazio, os sentidos provocados pela rememoração da dor esvaziam essa palavra e se conformam, então, na incessante indeterminação.

Gonçalo M. Tavares parece, assim, pôr em jogo o limite da linguagem, que em seus próprios dizeres substitui o “*por favor, clarifica, pelo: por favor: localiza o obscuro*” (Tavares, 2018, p. 60, grifos do autor). O autor expressa um fascínio pelo “que nunca termina de ser respondido” (Tavares, 2013, p. 27), pois ele acrescenta: “eis o que interessa: rodear o que não tem fórmula, o que não tem incógnitas concentradas num sítio, disponíveis para qualquer resolução objectiva e inequívoca” (Tavares, 2013, p. 28). Interessa, portanto, rodear o que não tem solução e o que nunca oferecerá qualquer solução: o sempre já indeterminado e indeterminável vazio, tal como ocorre com a tatuagem.

Embora Moebius saiba que está sozinho com a sua dor, pois, “ao falar da intensidade de sua dor, o homem sabe por antecipação que ninguém a sente em seu lugar ou a divide com ele” (Le Breton, 2013, p. 43), a tatuagem, apesar de tudo, lhe transpassa. A dor é posta para fora. Ao contrário de negar a dor ou de desumanizá-la com palavras, o vazio da tatuagem realiza, de modo radical, uma abertura no campo dos sentidos. Ao invés de encerrar-se na “deliberação íntima” (Le Breton, 2013, p. 40) por não conseguir “nomear essa intimidade torturante” (Le Breton, 2013, p. 41), a tatuagem de Moebius, amparada pelo vazio, descobre a dor e a expressa em toda sua plenitude. Ela não espera qualquer palavra para se expressar. Simplesmente significa no silêncio de seu próprio vazio. O vazio é, assim, tornado fértil e transforma a linguagem em potência, rompendo definitivamente com o paradigma verbal. De modo que, quanto menos Moebius fala da dor, tanto mais seguramente a tatuagem se transforma em grito que se dirige a todos e a ninguém. Grito silencioso que se precipita sobre o vazio e cujo eco se desdobra em infinitas significações. Por isso, a tatuagem de ‘judeu’ quando se esvazia de seus sentidos habituais, remete a sentidos indizíveis. Logo,

o que começara com um objectivo foi, a pouco e pouco, ganhando, como ele explicou, uma outra dimensão, uma dimensão quase mítica. A verdade é que ele sentia que essas palavras se transformavam no que eu [Marius] primeiro vira nelas – uma mancha de tinta que não

deixara visível um centímetro de pele. Era um escudo que o protegia, que o tornava, sentia ele, invulnerável (Tavares, 2015, p. 138).

Observa-se nessa eloquente passagem que, quando a palavra demonstra ser incapaz de conter de modo essencial a experiência-limite e quando no horizonte da palavra se percebe que algo que excede e lhe transpassa, o que fica sem ser dito ainda significa. Tal qual a mancha de tinta nas costas de Moebius, cujas ressonâncias indizíveis não admitem a possibilidade de ser tão somente um todo ilegível e desprovido de sentido. Na verdade, a tatuagem de ‘judeu’ faz com que se convoque para a linguagem o sem limite da possibilidade de expressão e de entendimento. E traz à proximidade um meio para desfazer as sombras do horror indizível.

Mas é preciso esclarecer que “o não limite não releva da extensão sem limite, mas da ausência de invólucro existencial. Nada além dele pode existir” (Lessa, 2014, p. 297). O não limite reflete o reconhecimento da intraduzibilidade do indizível em palavras. De modo que o indizível da experiência-limite de Moebius permanecerá para sempre indizível. E se “não podemos sequer declinar o seu nome, pois isto seria involucrá-lo em uma voz humana, datada e inapelavelmente vinculada ao nosso próprio abismo” (Lessa, 2014, p. 297), uma alternativa seria, portanto, remetê-lo ao vazio. Do confronto do indizível com o limite intransponível pelo domínio verbal, a linguagem deste romance renuncia à primazia da palavra e privilegia o silêncio e o vazio. À medida que o discurso literário renuncia à garantia de expressividade sob a demanda de um nome, dizer o indizível torna-se possível. Ao invés de se reduzir o indizível ao paradigma verbal, sublinha-se a possibilidade de um dizer sem palavras.

5. Referências simbólicas

Então, ao eleger o vazio como meio apto para desembaraçar essa impotência da palavra diante do indizível, torna-se imprescindível também apontar para a existência de referências simbólicas e figurativas não dizíveis, mas acessíveis por meio do silêncio do próprio vazio. Nesse sentido, é particularmente significativo e simbólico que, no relato de Moebius, o número de judeus assassinados seja doze,² correspondendo ou às doze

² Além dessa referência ao número doze (12) no relato de Moebius, esse mesmo número se repete outras onze vezes no romance. Ao todo, são doze ocorrências. Das ocorrências mais significativas, destacam-se três. O aniversário de Hanna é em “12 de Outubro” (Tavares, 2015, p. 12). Nessa mesma data, em 1946, as forças Aliadas estabeleceram a “Diretiva do Conselho de Controle nº 38”. O propósito dessa diretiva era criar diretrizes comuns para toda a Alemanha em relação a: punição de criminosos de guerra, nacional-socialistas, militaristas e industriais que apoiaram o regime nazista; a aniquilação completa e definitiva do nacional-socialismo e do militarismo, aprisionando ou restringindo as atividades de participantes dessas doutrinas; o internamento de alemães que, sem serem culpados de crimes específicos, sejam considerados perigosos para os objetivos aliados (Cf. *Amtsblatt des Kontrollrats in Deutschland*, 2004). O aniversário de Hanna coincide com a data da diretiva que estabelece a desnazificação. A partir de então, são considerados criminosos todos os colaboradores e simpatizantes, incluindo médicos, farmacêuticos e outros profissionais liberais, que tiveram participação (direta ou indireta) na execução de deficientes físicos e mentais e portadores da síndrome de Down. O fato de Hanna ter nascido em 12 de outubro sugere uma mudança radical na história: do destino certo (a morte) para um destino incerto. Convém, por isso, retomar a ideia de ela estar “perdida no seu século”. Ela está perdida, não somente no espaço, mas principalmente no tempo, no tempo que virá. Ela fora abandonada e depende, nessas circunstâncias, muito do cuidado e da proteção dos outros. Outra ocorrência significativa do número doze está no fato de o velho Terezin viver “no hotel

tribos de Israel, fazendo referência, pelo número de vítimas, ao povo judeu no seu conjunto, ou aos doze anos de operação dos campos de concentração (1933 – 1945). E que o assassino também enumere suas vítimas “marcando-as com um número nas costas” (Tavares, 2015, p. 136), assim como ocorreu em Auschwitz, a partir de 1942, quando, segundo relata Levi (2004, p. 102), “o número de controle dos prisioneiros não era mais somente costurado nas roupas, mas tatuado no antebraço esquerdo”. Sinalizando: “daqui não sairão mais [...] este é o seu nome” (Levi, 2004, p. 103). E mesmo que, de acordo com o relato de Moebius, na época fosse possível encontrar “mais de dez razões *intelectualmente compreensíveis* [...] para alguém nos querer matar” (Tavares, 2015, p. 136, grifos do autor), referindo-se indiretamente às teorias racistas e ao argumento sobre a desigualdade das raças que estavam em alta na época. Além disso, a proliferação da palavra ‘judeu’ nas costas de Moebius, – “Junto à omoplata direita [...] encontra a palavra *judeu* em alfabeto cirílico. Junto à coluna vertebral, no topo, a palavra em ...” (Tavares, 2015, p. 137, grifo do autor) – também não é de modo algum aleatória. Estendendo-se ao infinito, essa imagem encontra eco no mito de Babel. Em “*La torre inconclusa*”, Kovadloff (2014) analisa esse episódio bíblico que tem forte repercussão entre o povo judeu. Ele observa que a serviço de um projeto totalitário e concentracionário, os homens de *Senaar* empreenderam a construção de uma torre para alcançar o céu e, então, “cancelar as diferenças entre o homem e Deus” (Kovadloff, 2014, p. 41).³ Seu objetivo era, precisamente, tornar-se superior a qualquer outro. Para pôr fim a esse empreendimento, Deus, então, impôs um fim ao monolinguismo. Com efeito,

Da incompreensão da língua de cada um por parte dos outros, não resultará apenas a cessação abrupta da construção da torre e na subsequente dispersão de seus trabalhadores. Também resultará em algo que é anterior a tudo isso. Anterior ou, ainda mais, decisivo. A revelação de outro ouvido como radicalmente outro (Kovadloff, 2014, p. 44, tradução nossa).⁴

Assim, ao desintegrar aquela comunidade linguística, Kovadloff escreve que “Deus não tinha como propósito fundamental a disseminação da confusão, mas a convocação ao discernimento” (Kovadloff, 2014, p. 44).⁵ Quer dizer que a confusão e o mal-entendido

há doze anos, isto é, praticamente desde a sua abertura” (Tavares, 2015, p. 125). No quarto, ele revela ter “um colchão, quatro livros – um deles saberão qual, certamente; e depois uma cadeira, uma mesa de madeira, lençóis da cama e alguma roupa, pouca. Um outro par de sapatos, além destes [...] quatro pequenos objectos – não vou dizer quais [...] algumas folhas de papel, umas canetas... e está tudo” (Tavares, 2015, pp. 165–166). Está sempre pronto para “fugir” (Tavares, 2015, p. 167). O seu tempo no hotel e a obsessão pelo controle do seu peso e do volume de objetos guardados no quarto fazem par com o tempo de operação e de funcionamento dos campos de concentração nazistas e com as condições de vida nos guetos judeus. Outro exemplo de destaque está na reunião da família Stamm. Os irmãos Stamm se reúnem a cada três meses “exactamente no dia 12 na casa que nossos pais deixaram (em Março, Junho, Setembro e Dezembro)” (Tavares, 2015, p. 34). Esse último exemplo ecoa a importância que o número doze tem para o povo judeu.³ “Cancelar las diferencias entre el hombre y Dios” (Kovadloff, 2014, p. 41).

⁴ “De la incompreensión de la lengua de cada uno por parte de los demás no solo resultará el cese abrupto de la construcción de la torre y la ulterior dispersión de sus obreros. Resultará, asimismo, algo que es previo a todo ello. Previo y, más aún, decisivo. Es la revelación del otro oído como radicalmente como otro”. (Kovadloff, 2014, p. 44).

⁵ “Dios no tiene como propósito fundamental la siembra de la confusión sino la convocatoria al discernimiento” (Kovadloff, 2014, p. 44).

se apresentaram apenas como pesares inevitáveis para atingir o seu verdadeiro objetivo: a experiência com o outro. De modo semelhante, a introdução de “todas as línguas do mundo” (Tavares, 2015, p. 137) nas costas de Moebius também não tinha como propósito fundamental o mal-entendido ou o sem sentido. Ao se deparar com aqueles “traços aparentemente desconexos” (Tavares, 2015, p. 135), Marius experimentou, primeiramente, o horror pela visão do ininteligível e, depois, o espanto, diante de uma imagem indizível. Ao invés de olhar para a mancha de tinta como uma massa indistinta e irreconhecível, Marius teve

uma surpresa semelhante à que se tem quando, de entre um conjunto de rostos informes e desconhecidos numa multidão, subitamente, um rosto se destaca – e só aí percebemos que aquele rosto não é apenas um rosto já nosso conhecido, mas sim o rosto do nosso pai. (Tavares, 2015, pp. 135–136).

A tatuagem da palavra ‘judeu’ nas costas de Moebius, em diferentes línguas e sobrepostas uma à outra, forma uma mancha quase ilegível que questiona a transparência e a superficialidade dos sentidos e exige a quebra com a noção de literalidade. “Se abriu, desta maneira, como necessidade e ideal, a perspectiva de uma autêntica convivência, um caminho possível e incerto para a fraternidade” (Kovadloff, 2014, p. 53).⁶ É assim que o vazio se manifesta como instância diferencial para reconhecer o outro como autenticamente outro. Entretanto,

as pretensões de esgotar o sentido do real em um significado ou de torná-lo equivalente aos valores da própria cultura não renderão ou farão parte da ruína à qual o projeto de Senaar foi reduzido. Embora a uniformidade compacta de ontem deva, em primeira instância, ceder ao avanço de uma pluralidade irreprimível, ela conseguiu se reconfigurar como uma vontade de poder e um exercício de intolerância a toda heterogeneidade (Kovadloff, 2014, p. 53, tradução nossa).⁷

Kovadloff observa que esse mesmo distanciamento ou vazio diferencial, necessário para ter uma autêntica experiência com o outro, no entanto, foi convertido para instilar um novo impulso totalitário, concentracionário e autorreferencial. A fragmentação imposta aos homens de *Senaar*, ao invés de proporcionar um discernimento e convergência do homem para com o seu próximo, resultou em apologia à divisão e um sentimento de autossuficiência. Então, conforme Kovadloff, “se não há outro remédio que ser uma parte, então, que ela seja a parte do leão: a melhor, a superior, a incomparável. Estrangeiro significará, antes de tudo, inimigo, e bárbara será qualquer língua distante da

⁶ “Se abrió, de este modo, como necesidad e ideal, la perspectiva de la auténtica convivencia, el camino posible e incierto hacia la fraternidad” (Kovadloff, 2014, p. 53).

⁷ “Las pretensiones de agotar el sentido de lo real en una significación o de hacer equivaler ese sentido a los valores de la propia cultura, no cederán ni formarán parte de la ruina a la que se vio reducido el proyecto de Senaar. Si bien la compacta uniformidad de ayer debió, en primera instancia, claudicar ante el avance de una pluralidad incontenible, se las arregló luego para reconfigurarse como voluntad de poder y ejercicio de intolerancia hacia toda heterogeneidad” (Kovadloff, 2014, p. 53).

própria” (Kovadloff, 2014, p. 54).⁸ E é por causa dessa convicção que Moebius presta o seu testemunho. Fazendo um paralelo com o prefácio de *É isto um homem*, de Levi, pode-se compreender o porquê de Moebius se manifestar com tanta força:

Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que “cada estrangeiro é um inimigo”. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento. Quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo (Levi, 1988, p. 7).

De muitas maneiras, Moebius e Raffaella exprimem esse sinal de perigo, mas sempre amparado no vazio, para não perder o que ele tem, talvez, de mais significativo: o indizível. De modo especial, esse episódio confere possibilidades de possíveis modos de ser que revelam o indizível em sua profundidade e riqueza.

5. Conclusão

A ‘incomunicabilidade’ parece imperar nesse romance. Não obstante, não significa que o romance se apresenta, de todo, inacessível para o leitor. Citando Aguiar e Silva (2007, p. 196, grifo do autor), “se a obra de arte se caracterizasse, em estrito rigor, pelo *hermetismo monadológico* de que fala Adorno, ela constituiria necessariamente um enigmático *facto bruto*, um vazio aberrante ou, se se quiser, uma plenitude absurda”. Entretanto, não é o que ocorre. O vazio do romance dá prova disso. Além do que, cumpre observar, o vazio não se caracteriza pela ausência de sentido e nem pela impossibilidade de sentido. Embora as palavras, nessa perspectiva, não possam dizer muito, a linguagem, cabe observar, não é feita somente de palavras. Sciacca (1967, p. 29) contribui muito nesse sentido ao afirmar que a “linguagem não é somente palavras faladas, pictóricas, musicais; é palavra e silêncio juntos” e também, deve-se acrescentar, vazio. A linguagem é, antes de qualquer palavra, silêncio e vazio juntos.

Por isso a negação da natureza comunicativa do indizível do romance ignora que “todo fenômeno artístico [literário] constitui um peculiar fenômeno comunicativo” (Aguiar e Silva, 2007, p. 196). A evocação do holocausto, da barbárie, do trauma, do medo, da indiferença, da maldade e da desumanidade do século XX, e também da bondade, da compaixão, da fragilidade, da afeição, parece pesar na falta de palavras. O que requer do autor “aperfeiçoar o pensamento” (Tavares, 2013, p. 480), ‘esculpindo’ a linguagem “por dentro” (Tavares, 2013, p. 480), procurando melhores formas de dizer, inclusive formas de dizer sem palavras, para extrair somente o essencial. De tal forma, torna-se decisivamente indispensável o reconhecimento de que “as várias artes possuem

⁸ “Si no hay más remedio que ser una parte que ella sea, entonces, la parte del león: la mejor, la superior, la incomparable. Extranjero querrá decir, en primer término, enemigo, y bárbara será cualquiera de las lenguas distantes de la propia” (Kovadloff, 2014, p. 54).

um estatuto comunicacional diferenciado” (Aguiar e Silva, 2007, p. 196). Há que ter em conta que o indizível para dizer não depende das palavras, mas deve existir uma forma que torne o seu sentido possível. Preservar o sentido do indizível exige, portanto, o reconhecimento de que a parte mais importante e mais luminosa do indizível desse romance não está nas palavras, mas além delas: está nos silêncios e no vazio.

6. Referências

- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha* (S. J. Assmann, Trad.). Boitempo.
- Aguiar e Silva, V. (2007). *Teoria da literatura*. Almedina.
- Amtsblatt des Kontrollrats in Deutschland S 184. (2004, maio 7 – junho 7). Kontrollratsdirektive Nr. 38. <https://www.verfassungen.de/de45-49/kr-direktive38.htm>
- Baldini, L. (2017). O que se pode dizer do indizível? In B. Mariani, C. B. Moreira, J. P. Dias, & M. Beck (Eds.), *Indizível, imperceptível e ininteligível: O sujeito contemporâneo e seus arquivos* (1.ª ed., pp. 71–82). Eduff.
- Eiras, P. (2015). Recensão crítica a *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai*, de Gonçalo M. Tavares. *Colóquio/Letras*, 189, 243–245. <https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/189/PT.FCG.RCL.9858.pdf>
- Kovadloff, S. (2003). *O silêncio primordial* (E. Nepomuceno, Trad.). José Olympio.
- Kovadloff, S. (2014). La torre inconclusa. In S. Kovadloff (Ed.), *El enigma del sufrimiento* (pp. 41–64). Emecé.
- Le Breton, D. (1999). *Do silêncio* (L. M. Couceiro Feio, Trad.). Instituto Piaget.
- Le Breton, D. (2013). *Antropologia da dor* (I. D. Poletti, Trad.). Fap-Unifesp.
- Lessa, R. (2014). O silêncio e sua representação. In A. Novaes (Ed.), *O silêncio e a prosa do mundo* (1.ª ed., pp. 295–312). Edições Sesc São Paulo.
- Levi, P. (1988). *É isto um homem?* (L. Del Re, Trad.). Editora Rocco.
- Levi, P. (2004). *Os afogados e os sobreviventes* (L. S. Henriques, Trad.). Paz e Terra.
- Mourão, L. (2020). Entre um e um e a multidão: Ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In L. Jacoto (Ed.), *Um senhor Tavares: Ensaio e erros* (1.ª ed., pp. 137–158). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Nestrovski, A., & Seligman-Silva, M. (2000). *Catástrofe e representação* (1.ª ed.). Escuta.
- Rosenfeld, H. K. (1998). *Palavra pescando não-palavra: A metáfora na interpretação psicanalítica*. Casa do Psicólogo.
- Sciaccia, M. F. (1967). *Silêncio e palavra* (F. L. Chaves & M. T. Pasquini, Trans.). UFRGS.
- Sena-Lino, P. (2002). A literatura deve falar sobre o que nos é muito escuro [entrevista a Gonçalo M. Tavares]. *Público*. <https://www.publico.pt/2002/09/07/jornal/a-literatura-deve-falar-sobre-o-que-nos-e-muito-escuro-174232>
- Steiner, G. (1988). *Silêncio e linguagem: Ensaio sobre a crise da palavra* (G. Stuart & F. Rajabally, Trans.). Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2005). *I*. Bertrand Brasil.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Editorial Caminho.
- Tavares, G. M. (2015). *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2018). *Breves notas sobre a literatura-Bloom: Dicionário literário*. Relógio D'água Editores.

[recebido em 06 de setembro de 2023 e aceite para publicação em 06 de setembro de 2024]