

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(MESTRADO E DOUTORADO)

VILMA DA SILVA ARAUJO

SILÊNCIOS EM *O FILHO ETERNO*, DE CRISTOVÃO TEZZA

**MARINGÁ
2021**

VILMA DA SILVA ARAUJO

SILÊNCIOS EM *O FILHO ETERNO*, DE CRISTOVÃO TEZZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para defesa, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dr^a. Luzia Aparecida Berloff Tofalini

MARINGÁ
2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

A663s	Araujo, Vilma da Silva Silêncios em <i>O filho eterno</i>, de Cristovão Tezza / Vilma da Silva Araujo. -- Maringá, PR, 2021. 131 f. Orientadora: Profa. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021. 1. Silêncio. 2. Cristovão Tezza. 3. O filho eterno. 4. Literatura. I. Tofalini, Luzia Aparecida Berloff, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título. CDD 23.ed. 801.95
-------	--

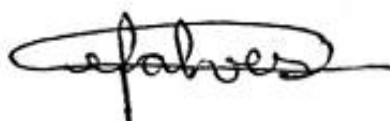
VILMA DA SILVA ARAUJO

SILÊNCIOS EM O FILHO ETERNO, DE CRISTOVÃO TEZZA

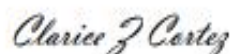
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em 25 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Érica Fernandes Alves
**Presidente da Banca – em substituição à
orientadora – Prof. Drª Luzia Aparecida Berloff Tofalini**



Profª Drª Clarice Zamonaro Cortez
Membro do Corpo Docente (UEM/PLE)



Prof. Dr. Altamir Botoso
Membro Externo – UEMS

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Dra. Luzia A. Berloff Tofalini, pela orientação, confiança e por ser uma grande estudiosa sobre o silêncio, fazendo com que um tema, por vezes, tão cheio de mistério, se tornasse mais límpido. Agradeço sua leveza e paciência na condução do trabalho. Serei eternamente grata.

À professora Dra. Clarice Zamonaro Cortez e ao professor Dr. Altamir Botoso, pelas palavras e sugestões apresentadas durante o Exame de Qualificação, as quais foram muito importantes para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores da Universidade Estadual de Maringá por me guiarem durante essa primeira incursão na pós-graduação: Dra. Alba Krishna Topan Feldman, Dra. Erica Fernandes Alves, Dra. Alice Áurea Penteado Martha, Dr. Fábio Lucas Pierini e Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva, pela transmissão de conhecimentos nas disciplinas cursadas.

À CAPES–Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, por financiar esta pesquisa e torná-la possível.

A Adelino Marques, secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), pela solicitude nos atendimentos.

À minha família, fonte inesgotável de amor, cujo apoio e cuidado me permitiram chegar até aqui. Minha mãe Rosa, minha irmã Alenides e especialmente à Maristela, pelo apoio, carinho e incentivos constantes.

Aos amigos que estiveram presentes durante esse período tão importante. Obrigada pelos incentivos, pelas conversas e leituras compartilhadas.

A Cristovão Tezza cuja obra, *O filho eterno*, me encantou desde a primeira leitura e continua a me encantar de várias formas diferentes.

Sinceros agradecimentos a todos aqueles que, de diversas formas e em diversos momentos, contribuíram para que esta pesquisa fosse realizada. A todos, minha eterna gratidão.

“A fala deve vibrar sobre um fundo de silêncio, que a torne menos imperfeita e a transforme num testemunho mais fiel do divino”.

(LE BRETON, 1999, p. 232)

RESUMO

A presente dissertação tem o romance *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, como objeto de investigação. Trata-se de um texto constituído por palavras e silêncios. De fato, os silêncios permeiam toda a narrativa e têm função determinante porque os seus significados são necessários para ampliar a compreensão dos sentimentos de um pai que, ao receber a notícia de que seu primogênito tem síndrome de *Down*, é tomado pela angústia e por um sentimento devastador. Esta dissertação centra-se na hipótese de que o silêncio significa e é um gerador de sentidos – ideia desenvolvida com base na teoria de Eni Orlandi (2011). Os escassos trabalhos relacionados ao silêncio na literatura e, especialmente, no texto de *O Filho Eterno* justificam este estudo. Além disso, quanto mais compreendemos os sentidos dos silêncios mais poderemos entender o ser humano. No intuito de alcançar os objetivos, optamos por uma metodologia dedutiva e indutiva. A literatura, ao representar a humanidade em toda a sua complexidade, leva o leitor a refletir sobre as diversas possibilidades de interpretação. À medida que são interpretados os significados dos silêncios no texto, o leitor amplia sua compreensão e, conseqüentemente, elabora uma nova interpretação do texto lido. Todo o trabalho de análise está ancorado, principalmente, em estudos de Antonio Candido (1995), Jonathan Culler (1999), Terry Eagleton (2006); Hans Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1996;1999), Georg Steiner (1988), David Le Breton (1999), Michele Sciacca (1967), Susan Sontag (1987) e Luzia A. Berloff Tofalini (2018), além de estudos críticos relacionados à obra de Tezza. Aspiramos, com esse estudo, a contribuir com a fortuna crítica da produção literária do escritor em questão. Buscamos, ainda, adicionar este trabalho ao banco de trabalhos *strictu-sensu* da linha de pesquisa ‘Literatura e Historicidade’ do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá. Além disso, esperamos oferecer material de consulta para interessados no assunto.

Palavras-chave: Literatura; Silêncios; *O filho eterno*; Cristovão Tezza.

ABSTRACT

The present dissertation has Cristovão Tezza's novel *The eternal son*, as object of investigation. It is a text constituted by words and silences. As a matter of fact, silences permeate the entire narrative and have a determining function because their meanings are needed to broaden the understanding of a father's feelings who, upon receiving the news that his firstborn has *Down* syndrome, is taken by the anguish and by a devastating feeling. This dissertation focuses on the hypothesis that the silence means and is a generator of meanings – idea developed based on the theory by Eni Orlandi (2011). The few studies related to silence in the literature and, especially, in the text of *The eternal son* justify this study. Furthermore, the more we understand the meanings of the silences the more we will be able to understand the human being. In order to achieve the objectives, we opted for a deductive and inductive methodology. Literature, by representing humanity in all its complexity, leads the reader to reflect about the several possibilities of interpretation. As the meanings of the silences are interpreted in the text, the reader broadens his understanding and, consequently, elaborates a new interpretation of the read text. All the work of analysis is anchored mainly in studies by Antonio Candido (1995), Jonathan Culler (1999), Terry Eagleton (2006), Hans Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1996; 1999), Georg Steiner (1988), David Le Breton (1999), Michele Sciacca (1967), Susan Sontag (1987) and Luzia A. Berloff Tofalini (2018), in addition to critical studies related to Tezza's work. We aspire, with this study, to contribute to the critic fortune of the literary production of the writer in question. We also seek to add this work to the *strictu-sensu* work bank of the research line 'Literature and Historicity' of the Postgraduate Program in Letters, of the State University of Maringá. Moreover, we hope to offer consultation material to those interested in this subject.

Keywords: Literature; Silences; *The eternal son*; Cristovão Tezza.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. Considerações gerais.....	07
2. Aspectos da fortuna crítica de <i>O filho eterno</i>	11
 CAPÍTULO I	
NARRATIVA ROMANESCA: REPRESENTAÇÃO.....	21
1.1 Texto literário.....	21
1.2 O leitor do texto literário.....	31
1.3 A Síndrome de <i>Down</i> no romance de Cristovão Tezza.....	50
 CAPÍTULO II	
SILÊNCIOS: (RE)VISITANDO TEORIAS.....	56
2.1 Silêncios: espécies e formas.....	56
2.2 Silêncio e texto literário.....	74
2.3 Silêncio e censura.....	77
 CAPÍTULO III	
SILÊNCIOS EM <i>O FILHO ETERNO</i>.....	82
3.1 O narrador de <i>O filho eterno: silêncios</i>	82
3.2 Personagens silenciadas	93
3.3 Sentidos de silêncios em <i>O filho eterno</i>	97
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho.

(TEZZA, 2013, p. 32)

1. Considerações Gerais

A obra literária é o espaço da palavra. É por ela que o autor cria uma nova/outra realidade, uma realidade autônoma, e essa autonomia depende, entre outros elementos, da disposição das palavras, da seleção e invenção de imagens, do jogo de elementos expressivos (CANDIDO, 2000, p. 33). Por outro lado, entre o discurso verbal do texto literário e o não verbal, inscreve-se outro espaço de significação, o espaço dos não ditos, dos silêncios que se convertem em expressão. Tais silêncios estão nos espaços em branco, nas pausas, na representação da palavra-imagem, nas impressões e inúmeras sensações que a obra, por meio da percepção do leitor, suscita.

Em um texto artístico-literário, o silêncio pode revelar sentimentos, desejos, estados emocionais do personagem e permite ao leitor supor o que é sugerido. Ao mesmo tempo, pode provocar uma inquietação ou até mesmo uma reflexão. De acordo com Sontag (1987, p. 16), “discutir a ideia do silêncio na arte é discutir as várias alternativas no interior dessa situação em essencial inalterável”. A estudiosa ainda salienta que “a arte expressa um duplo descontentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia. Ela levanta duas reclamações sobre a linguagem: as palavras são cruas demais e também ocupadas demais” (SONTAG, 1987, p. 29). Além disso, já que as palavras estão carregadas de não verdades, o silêncio aciona todas as vozes do discurso e o artista, consciente ou inconscientemente, constrói silêncios e esses silêncios se encontram repletos de sentidos.

De acordo com as teorias da Estética da Recepção, a obra literária está em estado de espera por sua materialização e é justamente a capacidade leitora que coopera com o texto para sua produção, dado que as representações desse leitor estão sendo construídas no momento da escrita do texto pelo autor. É o receptor, a partir da sua mundividência, quem atribui sentidos aos silêncios que se espalham no texto literário (TOFALINI, 2018b).

De fato, todo estranhamento decorrente de sensibilizações e distanciamentos promovem um diálogo produtivo entre o texto e o leitor, tendo em vista que os enredos não têm limites definidos, já que eles se apresentam de forma fragmentada e múltipla, buscando a coautoria do leitor. Ou seja, texto e leitor possuem uma interdependência, de modo que o leitor, durante a leitura, é orientado pelo texto para suas interpretações, visto que o texto “não é uma via de mão única” (ISER, 1999, p. 10). Por isso, nenhuma leitura ou interpretação é definitiva. Portanto, o leitor, no momento em que realiza a leitura do texto e ao penetrar nas camadas mais profundas deste, pode desvendar seus silêncios.

A partir dessas considerações, levantamos o questionamento central que norteia esta dissertação: como o silêncio, revelador de sentidos, está inscrito no romance *O filho eterno* (2007), do escritor brasileiro Cristovão Tezza¹. Esse romance teve uma grande repercussão na crítica literária. O livro, publicado em 2007, ganhou várias honrarias, como: Prêmio Jabuti, Prêmio Bravo, Prêmio Portugal Telecom de língua Portuguesa, Prêmio São Paulo de Literatura, entre outros. A obra já foi adaptada para o teatro e para o cinema, além de ser traduzida para vários idiomas. Na língua francesa, *Le fils Du Printemps*, em 2009; Holandês, *Eeuwing Kind*, em 2009; Italiano, *Bambino per sempre*, em 2008; Catalão, *El fill etern*; Inglês, *The eternal son*.

O acontecimento principal na obra é o nascimento do primeiro filho de um casal que, ao nascer, não foi bem o que o pai esperava, porque o filho tinha síndrome de *Down*. Esse fato deixou o pai em um labirinto de sentimentos controversos e tudo que o progenitor desejou, a princípio, foi a finitude, a morte, da criança. Durante a narrativa, o personagem-pai rememora situações dramáticas como o casamento, permeado pela dificuldade econômica, a falta de realização profissional e o nascimento do filho com síndrome de *Down*. Esse homem passa por um percurso de fracassos, de oscilações de sentimentos, entre negação e aceitação, de modo que as palavras não são suficientes para dizer tudo, e no espaço do não dito, dos silêncios, há muito mais a ser desvendado, como o fato de desejar a morte do seu ‘não filho’. Imerso na sua angústia e solidão, não compartilha seus sentimentos nem com a esposa, nem com os amigos. A crueza nos sentimentos desse pai é permeada por silêncios que suscitam reações contraditórias no leitor.

¹Cristovão Tezza, autor do romance *O filho eterno* (2007), é natural da cidade de Lages, Santa Catarina, mas se radicou no Paraná desde a infância. Destacou-se na literatura no cenário nacional com o lançamento de diversos romances, recebendo diversas premiações.

Partindo do pressuposto de que os silêncios permeiam todo o texto de *O filho eterno*, a proposta desta dissertação é analisar como estão construídos os silêncios vistos como signos expressivos na obra. Nesse sentido, buscamos identificar, por meio da leitura atenta da narrativa, como esses espaços de silêncio se manifestam e significam, e quais sentidos eles podem sugerir para o leitor no momento da leitura.

Como procedimento metodológico, esta pesquisa tem caráter bibliográfico, uma vez que está embasada em teorias que trazem contribuições relevantes sobre a temática discutida, como é o caso do silêncio e suas formas de expressão nas obras artísticas. Acerca da análise da narrativa romanesca, consideramos reflexões de estudiosos como Antonio Candido (1995), Jonathan Culler (1999), Aguiar e Silva (1983), entre outros. Para sustentar as discussões acerca de questões referentes ao leitor e à leitura literária, buscamos as teorias da Estética da Recepção, de Robert Jauss, e da Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser (volume 1, 1996; volume 2, 1999). Com relação às teorias sobre o silêncio, tomamos como referência estudos de Eni Orlandi (2011), David Le Breton (1999), Michele Sciacca (1967), Georg Steiner (1988), Luzia A. Berloff Tofalini (2018) e Susan Sontag (1987), entre outros.

A realização desta pesquisa se justifica devido à relevância dos estudos sobre os silêncios na obra de arte. A literatura é permeada por silêncios, por vazios e não ditos que contribuem para a significação do texto, visto também que o silêncio é parte integrante da criação artística. O silêncio não pode ser considerado um vazio porque ele pode expressar muito mais que a palavra. Ele pode ser entendido como um espaço de possibilidades, no qual o leitor adentra com os seus ‘horizontes’. A temática do silêncio na arte é ainda pouco explorada. Quando se trata do romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, isso se torna muito mais evidente. Eis aí uma das razões que nos motivou a empreender tal trabalho.

Para alcançar os objetivos propostos, esta dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, **Narrativa romanesca: representação**, tecemos algumas considerações sobre literatura e suas particularidades, especialmente no que concerne ao texto literário, uma vez que nosso objeto de estudo é uma obra literária. Segundo Candido (1995), trata-se de uma espécie artística com características diferenciadas, que aparece claramente como manifestação universal de todos os homens, em todos os tempos e, como objeto construído, é grande seu poder humanizador.

A obra de arte não se reduz à condição de cópia da realidade. A arte transfigura a realidade e ao transfigurá-la, mostram-se originais. Para o teórico Lukács (1968, p. 207), “é original o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas

justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma orgânica adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova”.

O segundo tópico do primeiro capítulo foi direcionado para ‘A Estética da Recepção e o leitor do texto literário’. Buscamos investigar a contribuição do leitor como elemento constitutivo do texto, uma vez que, segundo as teorias desenvolvidas pela Estética da Recepção (JAUSS, 1994) e pela Teoria do Efeito (ISER, 1996;1999), o texto artístico só se materializa com a atuação do leitor.

O último tópico do primeiro capítulo trata da ‘Síndrome de *Down* no romance de Cristovão Tezza’. A criança com síndrome de *Down* apresenta alterações provocadas pelo excesso de material genético no cromossomo 21. As características típicas da síndrome, de acordo com o médico Drauzio Varella (2020) são: olhos oblíquos semelhantes aos dos orientais, rosto arredondado e orelhas pequenas; hipotonia², entre outras. Nessa parte, discorreremos, ainda que de modo sucinto, em que consiste a síndrome de *Down*, uma vez que quanto mais se compreender suas características, mais o leitor poderá interpretar e atribuir sentidos aos silêncios presentes nas ações e nas reações das personagens e, conseqüentemente, mais fácil se tornará o exercício de análise dos silêncios que se ocultam nas emoções, nas ações e nas reações do personagem protagonista.

No segundo capítulo, intitulado: **Silêncios: (re)visitando teorias**, buscamos discutir a dinamicidade do silêncio no texto literário. Nesse capítulo, mais especificamente, abordamos ‘silêncios: espécies e formas’, como o conceito proposto por Eni Puccinelli Orlandi (2011), que pontua o silêncio como possuidor de materialidade, matéria significativa. No segundo tópico do segundo capítulo, discorreremos sobre ‘O silêncio no texto literário’. Pode até parecer um paradoxo, porquanto, a literatura é um dos meios artísticos de expressão de que o ser humano dispõe e está diretamente relacionada ao código linguístico, ou seja, às palavras. Entretanto, mesmo que haja ausência do código linguístico (e não podemos esquecer que o código linguístico também contém silêncios), o silêncio sempre estará ligado à significação, porque está em todo o texto e sua presença não tem significado de vazio. A ausência da palavra não significa a ausência de sentidos, pelo contrário, dado que o silêncio possui um potencial contínuo de geração de sentidos. No terceiro tópico do segundo capítulo, tratamos das ocorrências de ‘silêncio e censura’ na obra.

²Redução ou perda do tono muscular, ou seja, fraqueza muscular. Sendo responsável pela “diminuída capacidade motora” (Morato, 1995, p. 51). O tônus muscular baixo, afeta todos os músculos do corpo. Isso atrasa o desenvolvimento da criança, que enfrenta desafios maiores para aprender a movimentar-se.

O terceiro e último capítulo, **Silêncios em *O filho eterno***, está dividido em três tópicos. No primeiro – O narrador de *O filho eterno*: silêncios – foi realizada uma análise de sentimentos e de palavras do narrador, buscando compreender os modos de construção de silêncios na obra, de como se edifica a relação de pai e filho com síndrome de *Down*. O narrador de *O filho eterno*, que é também a personagem protagonista, é aquele que constrói silêncios para que o leitor atribua significados e sentidos ao narrado.

No segundo tópico, discorreremos sobre as ‘Personagens silenciadas’, buscando analisar os silêncios concernentes às personagens silenciadas. Na terceira e última parte, ‘Sentidos de silêncios em *O filho eterno*’, buscamos compreender os silêncios do pai em busca da aceitação do seu filho *com SD*, sem esquecer que “o escritor, as personagens e o próprio leitor sabem que se existem coisas que se podem dizer apenas através das palavras, há outras que só podem ser sugeridas, ditas ou intuídas, por meio do silêncio” (TOFALINI, 2018a, p. 2).

2. Aspectos da fortuna crítica de *O filho eterno*

Muitos artigos, dissertações e teses acerca da obra de Cristovão Tezza já foram escritas. Não cabe citá-las todas nesse momento. Como nosso foco é o romance *O filho eterno*, citaremos algumas críticas, adicionando a elas pequenos comentários. Diversos críticos renomados leram e comentaram essa produção, enfocando inúmeros aspectos. A crítica teve uma aceitação positiva da obra, como podemos notar em alguns textos disponíveis no site pessoal do escritor e em artigos/trabalhos acadêmicos que refletem a reação da crítica, após a publicação do romance. Entre os estudos disponíveis, elencamos os seguintes, a respeito dos quais tecemos alguns comentários.

Para Cristina do Vale, em dissertação intitulada *A vertigem do indizível* (2014), “tais significantes, por sua vez, sustentarão um imaginário no qual não parece haver lugar que possa ser ocupado por Felipe, a criança que, ao longo de toda a narrativa, procura se dar a conhecer ao pai” (VALE, 2014, p. 13), que a duras penas e com muitas dificuldades, durante anos, procura conhecer seu ‘pitusco’, Felipe, que vê a vida através de desenhos animados.

Esses significantes tais como ‘criança horrível’, ‘pequeno monstro’, ‘filho idiota’, ‘criança deficiente’, ‘criança mongólica’, entre outros sintagmas estão associados à condição genética do menino. O propósito da dissertação é a análise textual da obra *O filho eterno*, enfatizando a questão da linguagem e o fato de ela ser insuficiente. A pesquisadora busca

investigar de que modo a tessitura do romance, lida com o paradoxo de ‘narrar o inenarrável’, ‘representar o irrepresentável’, ‘dizer o indizível’. A dificuldade em lidar com a síndrome de Felipe, vai além da brutalidade do vocábulo ‘mongoloide’ ou ‘mongolismo’, mas também no “silêncio constrangedor dos interlocutores do pai que, nas conversas a respeito do filho, emerge em seguida à revelação sobre a condição de Felipe, assinalando o fracasso da linguagem no intuito de dar conta de certas vivências [...]” (VALE, 2014, p. 38).

Dessa forma, revelar o quanto a linguagem tem de falha e ao mesmo tempo é insuficiente para dizer tudo:

Com o nascimento de seu filho – e ao longo dos anos –, a personagem do pai se verá relegada a uma situação de profundo desamparo, diante de uma experiência que resiste à possibilidade de elaboração por meio da linguagem. Portanto, se, nos romances anteriores, a alteridade era a via privilegiada por meio da qual a linguagem se revelava em sua potência transformadora, em *O filho eterno* essa mesma alteridade colocará em jogo os limites da linguagem. De certa forma, a personagem do filho parece ser posta em cena para mostrar ao pai que a linguagem não dá conta de tudo, para evidenciar o quanto há de falho no plano simbólico da existência humana. Se considerarmos, em última instância, que é a linguagem o que nos constitui como humanos, podemos supor o quanto a percepção de tal falibilidade terá um efeito desorganizador, desestabilizador para esse sujeito (VALE, 2014, p. 12).

Gracieli de Brida, em dissertação de Mestrado, *O filho eterno, de Cristovão Tezza, e marcas autobiográficas*, apresentada ao programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, afirma que o romance apresenta uma textura autobiográfica,

pois a história do pai da diegese é exatamente a mesma do escritor. Assim, Tezza também encontrou na terceira pessoa, o que em princípio atribuiu o caráter ficcional ao seu romance, a maneira mais segura de extravasar seus fantasmas, revelando sentimentos e pensamentos que talvez não fossem possíveis serem escritos na primeira pessoa devido à crueldade e à transparência do que é revelado (BRIDA, 2012, p. 10).

Para a pesquisadora, a obra é construída em cima de um resgate do passado, ou seja, “o eu-atual, que tem uma afetividade sólida com o filho Felipe, escreve para entender e se sobrepor ao eu-do-passado, que tinha dificuldades com o filho Down” (BRIDA, 2012, p. 11). Por isso, acontecimentos do passado são revividos e resolvidos no ato da escrita “mesmo que a escrita autobiográfica não objetive ser um meio terapêutico, mas apenas um exercício de escrita” (BRIDA, 2012, p.11).

Para Brida (2012), tanto o escritor Tezza como a personagem principal da obra tem a mesma trajetória de vida e o momento marcante é o nascimento do filho Felipe que tem síndrome de *Down*. Porém o pai demorou anos para encontrar-se consigo e escrever o relato de sua vida, buscando compreender as mudanças ocorridas e entender o homem de hoje rememorando o homem que foi no passado. De acordo com a pesquisadora, a obra não está centrada na deficiência do filho, mas sim,

no pai não nomeado que perdido, ao descobrir que o primeiro filho é especial, acaba concomitantemente se descobrindo interiormente e, em uma espécie de consequência disso, como Tezza afirmou muitas vezes em entrevistas, não poderia deixar de escrever sobre o momento mais importante da sua vida. Ele busca se ver com um olhar de fora, analisando-se, julgando-se e tentando entender o homem de hoje a partir daquele que foi lá atrás, precisamente aquele que foi transformado pelo nascimento do filho Down (BRIDA, 2012, p. 26).

Eleger um narrador de terceira pessoa possibilita uma liberdade de escrever sobre a relação conflituosa de pai e filho, o que poderia se tornar difícil uma vez que o romance é narrado em primeira pessoa, com o intuito de revelar os sentimentos mais sombrios da personagem protagonista. Para Brida, percebe-se no texto um jogo com o leitor, pois a autobiografia é também ficcional, mas,

ao se transformar em personagem e se camuflar por trás do narrador heterodiegético, almejando uma liberdade maior para abordar o tema, o autor cria um duplo, a ficção dentro de outra ficção. Ou seja, a autobiografia, discurso ficcional porque trabalha com a memória, que é imaginação, é encarada, nesse caso, como romance (BRIDA, 2012, p. 27).

Em *O filho eterno* a personagem pai, segundo a pesquisadora, externa os seus sentimentos, emoções e pensamentos. É uma obra que permite muitas reflexões e análises, por isso consegue

romper com os modelos clássicos de compreensão dessa escrita do eu, desmistificar conceitos e suprimir o senso comum de que a autobiografia se reduz a mero depoimento pessoal, pois possibilita refletir sobre as fronteiras entre a verdade e a ficção, além de reforçar essas produções como criações literárias (BRIDA, 2012, p. 27).

Outro estudo que focaliza o romance de Tezza é *Confissão com ficção: a criação biográfico-literária de Cristovão Tezza (2011)*, tese desenvolvida pela pesquisadora

Veridiana Almeida, pela Universidade Federal de Santa Catarina. A estudiosa afirma que na obra há uma diluição das fronteiras que separam a ficção da realidade. Esse diluir “apresenta-se no texto no estado de uma teorização do próprio fazer literário, calcado na narração de fatos ocorridos na vida do escritor Cristovão Tezza, relativizados às particularidades do nascimento do seu primeiro filho, Felipe, portador da Síndrome de *Down*” (ALMEIDA, 2011, p. 92).

Para Almeida, o romance *O filho eterno* principia sob o desígnio de duas construções, ou seja, a do pai-narrador-escritor e do filho-personagem-narrado. Nessa narrativa há uma relação “significativa envolvendo o nascimento e criação do filho, movendo-se para o nascimento do escritor e o ato da escritura” (ALMEIDA, 2011, p. 32). Dessa forma, a personagem pai rememora a sua trajetória e a do filho Felipe. Para Almeida, “com um foco obsessivo nas percepções do pai, a brutalidade das palavras explora os sentimentos mais mesquinhos desse *alter ego* de Tezza: a vergonha” (ALMEIDA, 2011, p. 39). Ressentimento que o pai tantas vezes nutre em relação ao filho. Assim, como também o desejo da morte da criança era o seu consolo. Porém, o desejo de morte do menino foi transformado com o tempo “numa busca inconsciente pela vida do menino” (ALMEIDA, 2011, p. 39), mostrando assim a mudança do pai, que foi transformado dia após dia, a ponto de o progenitor sentir falta do menino, quando se apresentou a possibilidade de perdê-lo para sempre.

De acordo com o artigo intitulado “*O filho eterno: a biopolítica e a imagem do anormal*”, de Daniel de Oliveira Gomes, publicado na revista UniLetras (2014), *O filho eterno* não é um romance que nutre romantismos políticos e expectativas líricas, mas sim, ao contrário, evidencia a vergonha que o pai sente do filho, que tem síndrome de *Down*, realidade que se evidencia “sobretudo no contraste com os sonhos do narrador em se tornar escritor, esse sentimento impera, mostrando o quanto o desejo de se destacar socialmente como escritor não passava ali de um desejo em descompasso com a verdadeira autenticidade da vida” (GOMES, 2014, p. 155). A obra revela os sentimentos mais íntimos do pai de Felipe, que deseja a morte do filho. Esse pai não suaviza a crueldade que o sujeito com síndrome de *Down* sofre na sociedade, ao contrário, “ele cruelmente persevera no anormal como anômalo” (GOMES, 2014, p. 155).

Marisa Lajolo, ensaísta, pesquisadora, crítica literária e escritora, publicou um artigo na Revista Linha Mestra, intitulado “um autor, um narrador e nenhum herói”, de dezembro de 2007, por ocasião do lançamento da obra *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. Nesse texto exaltou as qualidades do romance. Para ela, a obra se alça à condição de obra prima. Trata-se

de “um daqueles livros que deixam o leitor de olho parado, olhando para o nada e ruminando com seus botões que a vida vale a pena”. Ainda para a pesquisadora, a curiosidade do público em saber o que é verdade e o que é ficção é legítima,

afinal, leitores gostam mesmo de saber a veracidade do que leem, sobretudo quando a história é boa. Mas a resposta à pergunta é secundária para o reconhecimento da qualidade excepcional do livro. O leitor não larga a história de como um pai aprende a conviver com seu filho diferente. Com esse pai, transita da dolorosa consciência do desejo de que o filho morra, para a aceitação da criança e o sempre contido, mas finalmente conquistado amor por ela (LAJOLO, 2007, s/p).

A pesquisadora, ao refletir sobre a leitura de *O filho eterno*, não se furta em apresentar que o público tem curiosidade para entender o que é realidade e o que é ficção, deixando uma pergunta: o menino Felipe é personagem ou pessoa de verdade? Além disso,

o narrador apresenta ao leitor uma personagem que é o avesso de herói, escritor de estreia sempre adiada, militante sem causa. O desmanche do heroísmo atinge todos os planos da vida do pai do Felipe, mas é sua figura que ocupa linhas e entrelinhas das mais de duzentas páginas do livro. Num universo predominantemente masculino, a mãe e a irmã de Felipe são presença discreta na história, desenhadas com economia de traços. A cena é definitivamente masculina e é numa dicção cortante e irônica de homem-sensível-mas-que-não-dá-o-braço-a-torcer que o narrador conta sua história (LAJOLO, 2007, s/p).

O narrador conta a história buscando ficar isento de qualquer traço de sentimentalismo e, ao mesmo tempo, o seu discurso sobre o pai desse filho eterno surpreende. Para Lajolo (2007, s/p), “à medida que a leitura transcorre, arrastada pela análise seca de sentimentos íntimos e emoções abortadas, [...] o leitor começa a perceber que há algo de muito novo e muito bonito na voz que narra a história”. Por essa afirmação é possível entender que Lajolo considera que o seu horizonte de expectativas acerca da obra foi superado e o mesmo acontecerá com os leitores. De fato, um leitor consciente e atento, buscará compreender e entender os sentimentos ambíguos do pai de Felipe.

No artigo intitulado “*O filho eterno*, de Cristovão Tezza: um acontecimento”, Juscelino Pernambucano (2012, p. 184) constrói argumentos no sentido de comprovar que é o autor-criador quem constrói o objeto artístico e que o sucesso da criação reside “nesse fato, haja vista que no caso de *O filho eterno*, por exemplo, se o autor-pessoa fosse o constituinte do objeto estético, o romancista correria o risco de fazer do evento familiar do nascimento de um filho portador de síndrome de *Down*, apenas um texto autobiográfico”. Dessa forma, o escritor tinha um enredo nas mãos e pôs à prova a capacidade criadora do artista. De fato,

tornara-se pai de um filho com síndrome de *Down*. Não estava preparado para ser pai, rejeitava essa ideia e, de repente, se vê diante da situação. Era um jovem ainda desorientado diante da vida, rebelde, sem profissão definida, revoltado contra tudo, situado politicamente à esquerda na luta contra o regime militar em curso no Brasil, sonhava ser escritor, mas por ora só acumulava fracassos diante de editoras e concursos literários (PERNAMBUCANO, 2012, p. 190).

Tezza foi reconhecido nacionalmente e até internacionalmente após a publicação de *O filho eterno*. O próprio escritor confessa, em entrevista ao grupo editorial Record (2009), que o livro foi a mais difícil de sua vida, mas como ele mesmo afirma: “finalmente me senti maduro para enfrentá-lo”. No romance o pai sofre por seu filho não ser como que ele desejava, ou seja, uma criança ‘normal’. Nesse sentido, o pai sente-se destruído, já que em seu filho, a perfeição não existe.

Jerônimo Teixeira, em crítica publicada na revista *Veja*, edição 2022, de 22 de agosto de 2007, descreve a obra como “um belo – e áspero – romance autobiográfico sobre a relação do autor com o filho deficiente”. Para o jornalista, o que é condenável na vida real – a crueldade – pode ser “uma virtude literária”:

As limitações físicas e intelectuais de uma criança com síndrome de Down são descritas com objetividade clínica. Com um foco obsessivo nas percepções do pai, a narrativa explora os sentimentos mais mesquinhos desse alter ego de Tezza: a vergonha, o ressentimento que ele tantas vezes nutre em relação ao filho – e até o consolo vil que encontra fantasiando a morte da criança. "O personagem é uma versão exacerbada de mim mesmo. Não sou esse monstro"[CRISTOVÃO TEZZA] (TEIXEIRA, 2007, s/p).

A obra retrata um tema forte, como o uso de palavras ásperas, mas, nas palavras de Teixeira, consegue alcançar “uma delicadeza ímpar, ao retratar o progressivo envolvimento do pai literato com o filho que nunca aprendeu a ler” (TEIXEIRA, 2007, s/p). Tendo em vista que muitos textos dialogam entre si, por mais que exista influência literária, *O filho eterno* é uma obra distinta de qualquer outra. Tendo como pressuposto a Estética da Recepção, esse processo é descrito como uma capacidade de detectar contextos familiares de uma obra em outra, pois, a partir da memória de longo prazo, o leitor atualiza os conteúdos textuais por meio de processos mnemônicos. Além disso, quando Teixeira afirma que a obra é autobiográfica, entendemos que a Estética da Recepção permite estabelecer uma coerência com o ficcional e com o real, uma vez que a ficção mantém estreitos laços com a realidade e com isso amplia os efeitos que a obra ocasiona em seu público.

No Diário Catarinense, do dia 8 de setembro de 2007, a professora e escritora Regina Carvalho escreve sobre *O filho eterno* e sobre o pai que aprendeu a amar seu filho com síndrome de *Down*:

Ah, dessa vez a emoção está lá, a sinceridade que lhe é tão característica está lá, a capacidade da alegria em meio a mais completa adversidade está lá... A literatura de Tezza jamais voltará a ser a mesma, e é interessante observar a ironia da vida: o grande sucesso de crítica e público que este livro lhe está proporcionando lhe advém do filho que inicialmente não conseguia aceitar, seu filho eterno (CARVALHO, 2007, s/p).

A necessidade de o pai mostrar-se único só foi reconhecida a partir do momento da fusão das identidades, do pai e do filho. O pai só conseguiu ser único após a aceitação e reconhecimento do filho com síndrome de *Down* e todo o confronto do eu com o outro é aniquilado, ou alinhado de certa forma que identidades diferentes passaram a conviver de forma um tanto mais harmoniosa, e o pai descobriu a importância do filho para sua vida.

Marcelo Coelho, em “Uma leitura interrompida”, publicado na *Folha de São Paulo*, do dia 12 de novembro de 2008, afirma que começou a ler três vezes e sempre parava na página 40, não porque o livro era ruim, mas porque, “ao contrário, é tão bom, tão maduro e verdadeiro que estremeço e não consigo prosseguir”. Ele destaca o título do livro (*O filho eterno*), afirmando que “uma ligação eterna se fará, entre pai e filho” (COELHO, 2008, s/p). Uma vez que a narrativa trata do percurso de um pai que vai do desejo de que o filho morra até a sua aceitação e a criação de afetos com o filho com SD. No que se refere ao fazer literário de Tezza, Coelho conclui:

A arte de Cristovão Tezza se assemelha à de uma cobra que se encolhe antes de dar o bote. O leitor simpatiza com esse pai cuca-fresca e reconhece a sua sensação de que, em qualquer acontecimento importante da vida, existe algo de engraçado e irreal. É como se participássemos de um roteiro repleto de lugares-comuns, como se a ideia pré-fabricada que temos das coisas tirasse delas o seu significado mais profundo (COELHO, 2008, s/p).

No caderno *Prosa e Verso d'O Globo*, do dia 8 de setembro de 2007, Ronize Aline, em “Desamor paterno”, afirma que com uma linguagem carregada de coragem, Tezza cria um “pai envergonhado de ter um filho com síndrome de *Down*”. Para a estudiosa a obra trata de dois processos de gestação:

O desse “filho eterno” – porque cada dia é um eterno recomeço – e a de sua carreira de escritor, numa escolha de Sofia revisitada, já que essa criança e

suas necessidades lhe roubam o tempo que deveria ser dedicado à literatura. Para esse pai, a gestação do filho se dá com a criança já fora do ventre materno, pois é preciso adequar essa criança à ideia anteriormente formulada e achar um lugar para ele na sua vida. Logo ele, um escritor acostumado a dar nome às coisas, não consegue nomear aquilo que deveria chamar de filho (ALINE, 2007, s/p).

Para o pai, o filho era somente uma ideia, ao contrário da mãe, que se sentia mãe antes mesmo de dar à luz. Para Aline,

o filho é apenas uma ideia, cuja confirmação se dá no momento em que o toma nos braços e reconhece ali a continuidade de seus traços, de sua linhagem. É também quando todas as suas expectativas se encontram nesse pequeno ser que, já agora, o enche de orgulho e transforma em ‘pai’ (ALINE, 2007, s/p).

Rosane Pavam, editora de cultura da revista *Carta Capital*, permite-nos conferir, em “Fio da razão”, de 26 de novembro de 2008, que o romance “é um exercício de controle de emoção, sem prejudicar a narrativa”. Para ela, o escritor “não age como quem opera um milagre na literatura brasileira. [...] Tezza dá ao romance do Brasil uma maturidade há muito tempo desejada e pressentida” (PAVAM, 2008, s/p). Além disso, assinala que o livro “nasce da crueldade auto-irônica de Machado de Assis e dos personagens de tensa vida emocional de Graciliano Ramos. Não parece exagero dizer que o melhor livro surgido em anos de torcida e falsas expectativas” (PAVAM, 2008, s/p). A jornalista destaca a importância de Tezza para a literatura brasileira, considerando sua obra, como o melhor livro lançado nos últimos anos e ainda o compara a escritores consagrados como Machado de Assis e Graciliano Ramos. Na opinião da jornalista, a obra, superou suas expectativas.

O jornalista, escritor e crítico literário José Castello, na edição 29, de setembro de 2007, da revista *Entrevivos*, em artigo intitulado “A brutal descoberta da normalidade”, pondera que Tezza mistura a narrativa da formação de Felipe com a narrativa de sua própria vida, destacando que “ambas se mostram incompletas, avançam em direções imprevistas, desmentem expectativas. Mas é a partir de desvios e surpresas que algo se deve construir. As vidas do filho e do pai se interpenetram, constituindo aquilo que, em palavras simples, chamamos de amor” (CASTELLO, 2007, s/p).

Por sua vez, Miguel Sanches Neto, na *Gazeta do Povo*, do dia 21 de agosto de 2007, no texto intitulado “Felipe”, afirma que “Com *O filho eterno*, Cristovão Tezza renuncia às referências veladas e trata de forma direta da própria vida, inscrevendo abertamente a sua história num romance fadado ao sucesso” (NETO, 2007, s/p). Nesse sentido, entendemos que

Tezza organizou fatos reais, referente à sua vida e a do seu filho Felipe, de forma livre e consciente.

No *Jornal do Comércio*, do dia 11 de novembro de 2007, em “História de amor eterno de Cristovão Tezza”, Talles Colatino escreve que, mesmo distante de sentimentalismo exacerbado,

as reações e as transformações que o pai vai sofrendo desde o nascimento do filho até o seu desenvolvimento e inserção no mundo chamam a atenção pela sua intensidade. Os pensamentos às ações do pai, somados a força do enredo e a densidade libertária da prosa de Tezza transformam O filho eterno num livro pulsante, vivo (COLATINO, 2007, s/p).

Segundo o crítico, essa obra trata de uma temática delicada e reflexiva que transcende os limites de ficção e realidade, e retrata com dureza o amadurecimento do pai que vivenciou o seu preconceito e o preconceito do outro. O pai, por sua vez, conseguiu libertar-se e amar seu filho Felipe.

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em primeiro de setembro de 2007, Fabio de Souza Andrade (2007, s/p) elogia “a AUTENTICIDADE da voz que narra O Filho Eterno”. Além disso, afirma que “sóbria, ela passeia o leitor por um tropel de ansiedades, culpas, esperanças, mas encontra seu equilíbrio possível sob a forma de um auto-exame impiedoso, escrita de humildade não resignada, inconclusiva, que combina doses idênticas de auto-inspeção feroz e autodesprezo compreensivo” (ANDRADE, 2007, s/p).

Cristovão Tezza, em entrevista concedida a Irineo Netto, veiculada no *Jornal Gazeta do Povo*, de Curitiba, fala que “memória, invenção e fatos reais se transfiguraram todos na composição do livro”, como se o romance “*O Filho Eterno*, por conta própria, tivesse juntado todas as sensações e percepções que fui vivendo em duas décadas e meia na relação com o Felipe, e isso agora se traduzisse numa obra de ficção madura” (NETTO, 2007, s/p).

Ruy Espinheira Filho, ao refletir sobre a leitura de *O filho eterno*, em “Drama familiar que poderia ser de qualquer um”, publicado no jornal *A tarde* do dia 12 de janeiro de 2008, analisa como uma experiência dramática de vida ao se referir à obra, embora “mergulhado em sua memória, o escritor não se limita a enfileirar recordações: escreve um romance. E aqui fica particularmente em evidência o grande poder da literatura: apossar-se da vida, transformá-la em arte e, com isto, servir à própria vida” (ESPINHEIRA FILHO, 2008, s/p).

Diante dessa rápida coleta de informações, percebemos que a obra teve uma recepção excepcional e surpreendeu o horizonte de expectativas de muitos críticos. De acordo com a

Estética da Recepção, uma mesma obra tem a possibilidade de suscitar interpretações diferentes, pois ela é lida por diferentes leitores. Logo, entendemos que os diferentes horizontes de expectativas que cada leitor tem da obra revelam os diferentes efeitos que a obra provoca em cada um deles.

O fato de haver relativamente poucos estudos sobre o romance *O filho eterno* torna esta dissertação relevante. A originalidade deste estudo fica patente se levarmos em conta a análise a partir da temática dos sentidos dos silêncios. Vale destacar também que esta pesquisa será somada à toda a produção de dissertações e teses do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, passando a fazer parte do banco de dissertações e teses do PLE/UEM. Além disso, este estudo constitui um esforço no sentido de contribuir com a fortuna crítica da produção literária de Cristovão Tezza e, em particular, do romance já mencionado.

CAPÍTULO I

NARRATIVA ROMANESCA: REPRESENTAÇÃO

Pensa também em como pode ser tentador o impulso de ele, o pai, se apoiar no filho para ali se destruir. Fazer do filho a sua desculpa, o altar da piedade alheia. Sim, é um bom rapaz. Tinha muito futuro. Pena o filho – acabou com ele.
(TEZZA, 2013, p. 118)

Neste capítulo, fazemos uma revisão do conceito de texto literário. Como a literatura é o nosso objeto de análise, torna-se relevante tecer algumas considerações sobre as particularidades dessa modalidade de arte que exerce tanto fascínio sobre o ser humano, em todos os tempos. Esse primeiro tópico empreende uma reflexão sobre o que é literatura e o texto literário.

No tópico dois, o objetivo é trazer a contribuição das Teorias da Estética da Recepção, da década de 1960, a respeito do leitor do texto literário. Essa linha de estudo priorizou a recepção de textos literários com base nas teorias de Jauss e de Iser, em detrimento dos tradicionais métodos de análise textuais até então utilizados. Para a Estética da Recepção, na experiência da leitura, o sujeito é modificado e ressignificado, porque esse leitor passa por um processo que o transforma. Toda arte é construção e exige silêncio. E se a literatura é uma das espécies de arte, o silêncio torna-se condição necessária à significação. Discorreremos, nesse tópico acerca do papel fundamental do leitor na construção de sentidos, uma vez que ele é coautor do texto.

No terceiro tópico, buscamos esclarecer alguns aspectos relativos à Síndrome de Down. A SD – abreviatura de Síndrome de Down –, é também denominada como ‘Trissomia do cromossomo 21’ (T21).

1.1 Texto literário

A literatura é um ramo do conhecimento humano singularizado pela presença de determinados valores estéticos. A obra de arte literária aguarda a presença do público receptor para que este participe da construção de sentidos. Trata-se da fruição compreendida como um

processo de assimilação e de interpretação de sentidos. O crítico Antonio Candido considera que as manifestações literárias, ao traduzir as inquietações humanas, são concebidas de maneiras diferentes, já que a literatura é um sistema vivo de obras.

Para Candido, as formas literárias são diversas, como podemos perceber na citação a seguir:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 1995, p. 174).

Para o estudioso, as criações literárias fazem parte da cultura de todas as sociedades e, por isso, podem apresentar desde formas mais populares até as mais complexas formas de expressão literária, como as obras consideradas clássicas que se perpetuam no tempo. Desse modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos e, como objeto construído, é grande seu poder humanizador (CANDIDO, 1995). Além disso, de acordo com Castagnino (1969, p. 37), “a literatura é uma necessidade do homem, seja qual for sua condição social, estado, cultura, sexo, idade, entre outros. Cada circunstância tem sua expressão literária”. É o que o homem busca, por meio da arte literária, que o leva a vivenciar experiências (estéticas singulares), a sublimação da realidade.

O literário está entre o que o escritor tem a dizer e o modo de como esse dizer se apresenta, e o que significa para o público leitor que realiza a leitura do texto, dependendo da apresentação de um mundo imaginário. A obra literária é capaz de incorporar diferentes elementos da vida cotidiana, da história, da sociedade e da política. Para Adorno (*apud* ISER, 1999, p. 124), “a arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual”. Esses dados ganham vida quando agregados à imaginação e à fantasia do escritor, porque a fantasia faz parte das narrativas ficcionais.

A criação do texto pressupõe a capacidade de transfigurar a realidade (CANDIDO, 1995). O texto literário é estruturado a partir da capacidade que o escritor tem de, com base na realidade, dar vazão à sua imaginação. Isso não significa, conforme Zilberman (2013, p. 35), “que o escritor não possa exacerbar a própria fantasia, esticando-a ao máximo. Mas quando a traduz em palavras, ele não pode perder a verossimilhança”, logo o escritor precisa convencer o leitor de sua ‘realidade’. Mesmo sendo fantástica ou fantasiosa, a verossimilhança é uma lei interna que representa a relação entre o mundo representado em uma obra e o universo do leitor. Para Lotman (*apud* ZILBERMAN, 2013, p. 81), em um texto artístico “todos os seus

elementos são elementos de sentido”, até mesmo “os elementos formais semantizam-se”. Consequentemente, quando nos deparamos com um texto artístico, nada pode ser ignorado ou descartado. Segundo as teorias da Estética da Recepção, a obra literária não está voltada para dentro de si mesma e

seus componentes internos são comunicativos, [...] interagem com ideias e valores experimentados pela sociedade em uma dada época. Assim, ela insere-se em um contexto mais amplo, diante do qual assume sua existência particular. É seguidamente esse contexto com o qual a obra interage que determina seu caráter artístico, pois o contexto se relaciona as normas estéticas vigentes (ZILBERMAN, 2013, p. 84-85).

O texto literário mostra-se transgressivo na medida que se inova. E o texto não é “amorfo, nem anárquico, [...] cada texto constrói seu próprio sistema a partir dos eixos paradigmático e sintagmático” (ZILBERMAN, 2013, p. 85). Ademais, o texto literário compõe uma estrutura enquanto sistema comunicativo, e ao mesmo tempo se opõe às normas estéticas vigentes, o que faz do texto artístico inovador.

Não se deve esquecer que o termo ‘literatura’ é amplo, polissêmico e dinâmico, o que torna difícil uma definição sob uma única designação. Na verdade:

A obra literária é sempre um artefato, um objeto produzido no espaço e no tempo – um objeto, como escreve Lukács, que se separa do sujeito criador, do sujeito fenomenológico, como ‘configuração formal liberta do ser’ - possuindo uma realidade material, uma textura semiótica sem as quais não seriam possíveis nem a leitura, nem o juízo estético (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 34).

Nesse sentido, a criação literária configura um objeto produzido em um determinado espaço e tempo, por um sujeito também histórico, mas esse objeto criado, com sua característica formal e simbólica, necessita de um leitor que lhe atribua sentido. Para Sartre (2015, p. 41), “o objeto por ele (o escritor) criado está fora de seu alcance, ele não o cria para si”, dando a entender a importante função do leitor no contexto de compreensão da mensagem, uma vez que compartilha dessa concepção que valoriza a figura do leitor, que dá sentido à obra literária.

A questão levantada nos faz pensar na Estética da Recepção. A esse respeito, Iser (1996) preconiza que os textos se tornam efetivos por meio da leitura, considerando a ficção como estrutura comunicativa que conecta um sujeito à realidade ficcional. Dessa forma, o ser humano recria o universo ficcional por meio da leitura. De fato, a mensagem/comunicação

literária só se materializa quando lida. Salienta, assim, os efeitos produzidos no leitor por meio dessa leitura.

A arte, sendo uma estrutura de comunicação que representa o real, não pode ser igual à realidade, então, a obra de arte “virtualiza as diferentes interpretações da realidade” (ISER, 1999, p. 125), e é justamente por não ser fotografia da realidade que a obra de arte literária possui capacidade comunicativa e imaginativa. Para o teórico Adorno (*apud* ISER, 1999, p. 196), tudo que as obras de artes contêm – “a forma e o material, o espírito e a matéria – emigrou da realidade para as obras de artes”. Iser (1996, p. 13) afirma que o texto é “o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até a experiência pelo leitor”. O texto visa à comunicação e este transmite experiências que, segundo Iser (1996, p. 14), “apesar de não-familiares, são, contudo, compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual evidenciam a ‘prefiguração da recepção’ do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas”. Desse modo, fica evidente, que não é possível captar o efeito nem do texto, nem da conduta do leitor, visto que o texto possui muitos efeitos e só poderá ser concretizado e atualizado no processo de leitura.

Por se constituir de linguagem conotativa, sugestiva, expressiva e plena de silêncios, de lacunas, a literatura provoca no leitor a catarse (no sentido Aristotélico), ou seja, um efeito de fruição naquele que a recebe, constituindo-se como uma experiência básica de contato com a arte, uma vez que liberta o espectador dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-o a julgá-los (JAUSS *apud* ZILBERMAN, 1989, p. 57). Além disso, a catarse é mobilizadora e, diante da leitura, o leitor não apenas sente prazer, mas também é motivado à reflexão e à ação, acentuando o caráter comunicativo da arte verbal (ZILBERMAN, 1989).

A experiência estética ocorre, portanto, quando se dá o encontro da obra com o receptor, porque o leitor é coautor da obra. No triângulo autor/obra/leitor, a abordagem recepcional é o aspecto fundamental. O teórico Jauss (1979), na obra *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*, entende que não há conhecimento sem prazer e nem prazer sem conhecimento. O significado de uma obra de arte só pode ser alcançado se for esteticamente vivenciado. Essa experiência estética é apresentada com três conceitos da tradição estética, três categorias fundamentais para a fruição estética, que são: a *Poiesis*, a *Aisthesis* e a *Katharsis*.

A *Poiesis* é entendida por Jauss no sentido aristotélico, ou seja, como a produção do prazer ante a obra. O indivíduo torna-se capaz da produção do conhecimento, diferente da

atividade científica, meramente reprodução mimética. É nesse sentido que o leitor se sente coautor da obra, uma vez que ele passa a fazer parte do texto. Sua função é atualizar diferentes discursos, polifonia de vozes, além das visões do narrador ou das personagens, ou seja, conferir sentido aos silêncios do texto, preencher lacunas.

Para Jauss (1979), *Poiesis* é o processo no qual o sujeito se torna capaz da produção de conhecimento, visto que este sempre foi uma das funções da arte. Compartilhando da mesma ideia, Roland Barthes (1987), em *O prazer do texto*, entende que não há somente um sentido correto, uma interpretação adequada e que a voz do autor não é determinante e nessa concepção Barthes conclui que “morre o autor e nasce o leitor”. Já que não existe um autor ativo e um leitor passivo. O leitor é sempre ativo. O autor morre enquanto entidade detentora de sentidos, do texto que escreveu, embora seja produtor do texto. É que ele não controla os sentidos que a sua produção atingirá, pois os sentidos dependerão do leitor. Aí está o motivo de se dizer que não existe um autor ativo e um leitor passivo. Assim, e até porque o texto não diz tudo, o leitor passa a ser considerado peça fundamental no processo de leitura.

A *Aisthesis* é o momento em que se amplia o conhecimento de mundo que o indivíduo possui, com a possibilidade de renovar a sua percepção, não só na realidade externa, mas também na interna, além da sua participação no jogo do texto. E, por último, o teórico, aproximando as considerações de Górgias³, de Platão e Freud, compreende a *Katharsis* como “o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 1979, p. 80). É durante a *Katharsis* que ocorre o processo de identificação que afeta as possibilidades existenciais do receptor, ou seja, esse momento leva o indivíduo a assumir novos comportamentos sociais. Nesse sentido, o leitor, não só sente prazer, mas, também, é levado à ação.

Esses três conceitos representam funções autônomas, porém interagem entre si: a *Poiesis*- consciência produtora, a *Aisthesis* – consciência receptora e a *Karthasis* – é a transformação da experiência estética. Dessa forma, “a técnica transparece como *Poiesis*, a comunicação como *Katharsis* e a visão de mundo como a *Aisthesis*, na experiência da arte” (JAUSS, 1979, p. 52).

³Górgias de Leontini foi um importante sofista da filosofia antiga. Representa um dos maiores oradores da Grécia Antiga. Górgias, de Platão – é um diálogo escrito em 380 a.C. sobre a Retórica – qual é a função e como deve ser utilizada. Górgias estabelece o confronto entre dois usos opostos da linguagem: como instrumento de poder e como instrumento da verdade. Era considerado o melhor orador de Atenas. GÓRGIAS. Testemunhos e fragmentos. Tradução, comentário e notas de Manuel José de Sousa Barbosa e Inês Luísa de Ornellas e Castro. Lisboa: Colibri, 1993.

De acordo com essa teoria, o produtor do texto poderá passar para a posição de receptor e tornar-se crítico da sua própria obra. Nesse caso, ele passa da *Poiesis* para a *Aisthesis*. O leitor poderá tornar-se, também, um coprodutor. Desse modo, ele sai da posição contemplativa da *Aisthesis* para a da *Poiesis*. O teórico confirma que não há limites para o prazer do texto.

Nessa perspectiva, o artista inova o texto e esse, por sua vez, espera a participação e reflexão do público leitor. Diante disso, para o Jauss, as obras literárias de valor estético proporcionam também ao indivíduo a sua capacidade de emancipação diante da realidade, uma vez que o faz pensar sobre o mundo, a partir da realidade ficcional criada pelo autor. Em vista disso, o leitor vai desvendando os silêncios permeados no texto.

A literatura não é uma arte rígida. Para Tofalini (2018a), a obra de arte ultrapassa o campo da *mimesis* para se configurar na “modelização do real”. A obra de arte é transfiguração da realidade. Ela é capaz de criar realidades novas. Entretanto, há inúmeras maneiras de representar a realidade, porque ela própria é relativa, multifacetada, e o texto literário tem plurifuncionalidade:

Na verdade, ela [a obra de arte] se constitui como a criação de outra realidade. Por outro lado, no instante-gênese da criação artística entram em cena a mundividência, a subjetividade e a criatividade do artista, além de aspectos histórico-político-sociais. Eis alguns dos principais motivos pelos quais o romance se abre como um caleidoscópio, assumindo diversos ângulos de sentido e propiciando inúmeras interpretações (TOFALINI, 2011, p. 57).

Roland Barthes (2004) também discorre sobre a força da literatura, ao afirmar que, por meio dela, é possível adquirir diversos conhecimentos, por isso, em uma obra literária, encontram-se muitos saberes, afirmando que a literatura é a mais importante das disciplinas, uma vez que é o único campo de conhecimento capaz de absorver todos os outros. Para o teórico, a *mimesis* é a capacidade de representação da realidade e, através dessa força, as obras literárias engendram narrativas que permitem a construção de situações fictícias, que se passam apenas no texto, mas que representam também a realidade do ser humano. O pesquisador afirma:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da

língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto, dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura [...] (BARTHES, 2004, p. 16).

Visto desse modo, a escrita literária é um jogo de palavras, uma rede complexa de significados que são desvendados por meio da interação entre leitor e texto. Um jogo de palavras e silêncios que contém não apenas um sentido, mas plurissignificados, uma vez que, as palavras são recobertas de silêncios que possibilitam a transformação e a transfiguração do texto romanesco, assumindo, assim, sentidos múltiplos na construção da narrativa, além do mais, para o teórico o texto não provoca somente o prazer, mas também desconforto.

Para Barthes, o texto é plural, e existe também um entrecruzamento de palavras que se interligam. A construção de sentido acontece quando o leitor se conscientiza e produz uma nova compreensão para o que está escrito, caracterizando, a sua pluralidade. Ou seja, um mesmo sujeito, ao fazer a leitura de um mesmo texto várias vezes, encontrará sempre novos significados. Segundo o semiólogo francês:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do texto deve ser, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido) (BARTHES, 2004, p. 70).

Sendo o texto múltiplo e plural, podemos inferir que a linguagem é transgressão, e o ato da leitura pode suscitar diversos entendimentos, uma vez que ela é construção e ao mesmo tempo desconstrução contínua e descontínua. De fato, existem tensões entre o texto e o leitor e essa relação de afrontamento é importante. Por meio dela, se originam e se agregam novos sentidos ao texto.

Em *O prazer do texto*, Barthes (1987) elege duas categorias textuais opostas que são: o texto de prazer e o texto de fruição. Essa classificação parte da experiência do leitor no contato com o texto:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de

suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 20-21).

O texto de fruição teria a capacidade de provocar um estado de perda, por isso, acontece uma ruptura entre o modo de comunicação que o leitor está acostumado e a criatividade que marca o percurso do escritor, o que pode levar a um estranhamento ou até mesmo um desconforto que o leitor tem a possibilidade de experimentar, já que a fruição está relacionada com o que está sugerido, mas não está dito, com o indizível. Também, para Culler (1999, p. 26), o texto literário tem características intrínsecas, ou seja, são “textos considerados mais ricos, mais vigorosos, mais exemplares, mais contestadores, mais centrais, por uma razão ou outra”. Literatura, para o pesquisador, é:

Um ato de fala ou evento textual que suscita certos tipos de atenção. Contrasta com outros tipos de atos de fala, tais como dar informação, fazer perguntas, fazer promessas. Na maior parte do tempo, o que leva os leitores a tratar algo como literatura é que eles a encontram num contexto que a identifica como literatura: num livro de poemas ou numa seção de uma revista, biblioteca ou livraria (CULLER, 1999, p. 34).

É possível depreender que a literatura é a linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram em uma relação complexa. São textos possuidores de ‘literariedade’⁴, definida por Culler (1999, p. 35) como a “organização da linguagem que torna a literatura distinguível da linguagem usada para outros fins”. Desse modo, o teórico afirma que “nem toda literatura coloca a linguagem em primeiro plano [...] (muitos romances não o fazem), e a linguagem colocada em primeiro plano não é necessariamente literatura” (CULLER, 1999, p. 36). Sob a ótica desse crítico, “às vezes o objeto tem traços que o tornam literário, mas, às vezes, o contexto literário é que nos faz tratá-lo como literatura” (CULLER, 1999, p. 34).

É preciso ressaltar, também, que a literatura não está diretamente relacionada com suas propriedades de estilos, mas como um produto de convenções, o que proporciona a ela um caráter social. Para Tofalini (2011, p. 57), “é do real, num processo intuitivo, que o artista

⁴No início do século XX, um grupo de teóricos da literatura - denominados *formalistas russos* imaginou que seria possível constatar uma propriedade, presente nas obras literárias, que as caracterizaria como pertencentes à literatura. Para denominar esta propriedade, criaram o termo *literaturnost*, que foi traduzido para a língua portuguesa como *literariedade*. Literariedade é o conjunto de características específicas (linguísticas, semióticas, sociológicas) que permitem considerar um texto como literário.

Roman Jakobson (A Moderna Poesia Russa, ensaio I, Praga, 1921) deu em sua formulação definitiva: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas ‘literariedade’ (*literaturnost*), ou seja, o que faz de uma dada obra uma obra literária”. E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, 2009.

retira subsídios para a construção da sua obra e é com palavras que se torna possível, para ele, exprimir sentimentos, ideias e sonhos. E é exatamente do arranjo delas que nasce o texto literário”. O texto literário é construído a partir de ideias do autor e pode estar atrelado a algum tipo de inquietude ou de angústia. Além disso, devemos levar em conta que a criatividade é, acima de tudo, a expressão da subjetividade. Podemos então afirmar que o texto literário nasce da liberdade e da autonomia do escritor.

Na obra *Teoria da literatura – uma introdução*, Terry Eagleton (2006, p. 6) explica que a literatura impõe uma consciência da linguagem e “renova essas reações habituais, tornando os objetos mais ‘perceptíveis’. Por ter de lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa”. Para o estudioso, todo texto literário é construído e os significados de um texto não estão encerrados, conseqüentemente, “o leitor tem algum papel ativo nesse processo” (EAGLETON, 2006, p. 135).

A arte literária transforma a linguagem comum. Ademais a “literatura pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como daquilo que a escrita faz com as pessoas” (EAGLETON, 2006, p. 10). Por outro lado, a literatura não pode ser definida ‘objetivamente’. Para o estudioso, nenhuma obra e nenhuma avaliação “atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações. Dessa forma, o “ato de classificar algo como literatura é extremamente instável” (EAGLETON, 2006, p. 19). Talvez, só na literatura, ainda exista um sentimento vital do uso da linguagem (EAGLETON, 2006).

Não existe uma única resposta para a pergunta: o que é literatura? Existem muitas respostas corretas porque em cada tempo, “cada grupo social tem sua resposta, sua definição para literatura” (LAJOLO, 1982, p. 25) e cada definição não anula a outra e sim complementam-se. Para Lajolo (1982, p. 43), literatura cria “e ao mesmo tempo que cria, aponta para o provisório da criação”. Como afirma Aristóteles (*apud* LAJOLO, 1982, p. 45), “o que a história narrava era o que realmente tinha acontecido, o que podia acontecer ficava por conta da literatura”.

A obra de arte humaniza, o indivíduo em contato com a manifestação artística consegue se emocionar diante de uma tela, de um filme, de uma peça teatral, de uma música ou de um livro, ou diante de tantas outras manifestações artísticas. Tudo isso pode fazer o sujeito rir, chorar e refletir. O conteúdo da arte nem sempre faz ou fez parte da nossa vida, mesmo assim, nos comove e nos comove porque é humana. Nesse sentido, propicia um

diálogo entre realidade e ficção, e, com isso, o leitor realiza descobertas por meio de reflexões e ainda renova sua percepção, seu entendimento e seu posicionamento no mundo. O sujeito-leitor ao meditar sobre a obra, esse já foi transformado, e caminhos serão abertos para novos sentidos da obra.

Quando se trata de arte, estamos longe de fórmulas pré-estabelecidas, já que não existem limites e nem há regras. A literatura é, portanto, um bem inesgotável e de caráter humanizador, uma manifestação universal e não há povo e nem indivíduo que possa viver sem ela. Humanização, na concepção de Antonio Candido (1995, p. 249), constitui

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor.

O potencial do texto literário e a fascinação que ele causa são elementos que vão além da virtude da escrita. O texto literário é, “com efeito, inicialmente, o resultado de um projeto. [...] o interesse de uma obra de arte é o de nos apresentar o mundo através de uma sensibilidade [...]” (JOUVE, 2012, p. 56). Para esse estudioso, uma obra de arte é algo para preencher e prender a atenção, não por causa da sua beleza “quase sempre, é o contrário: é porque ela possui outras propriedades, para além de suas qualidades formais” (JOUVE, 2012, p. 47). Nesse sentido, a obra de arte, por meio de sua organização, vincula o espectador ao seu mundo. Nas palavras de Candido (1995, p. 178), “o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere”. Compreendemos a literatura como uma força que humaniza e como uma manifestação nos processos de construção de sentidos. Para Tofalini, a literatura,

ao revelar a profundidade humana, constitui-se um signo do mundo. Fruto da cosmovisão do artista e pacto com o contemplado, ela vem preencher o espaço da necessidade do belo e do grandioso aspirado pelo espírito humano. O texto literário configura-se como um recinto no qual se encontra um valioso mundo de emoções, além de ideias, seres, lugares e épocas, porque é a realidade humana que constitui a matéria prima da literatura (TOFALINI, 2011, p. 57).

Dessa maneira, o texto literário não é capaz de transpor em palavras todos os sentimentos do indivíduo, visto que as palavras nunca foram suficientes, elas não dizem tudo, por isso busca-se o silêncio para organizar os sentidos e ressignificá-los. Cabe ao leitor desvendar os silêncios existentes atrás de cada palavra, entendendo que os sentidos são

intermináveis. De acordo com a Estética da Recepção, a obra literária só ganha sentido no momento da leitura e o efeito depende da participação e desdobramentos realizados pelos leitores, no ato de leitura.

1.2 O leitor do texto literário

A Estética da Recepção foi um movimento teórico que teve seu início no final da década de 1960, na Escola de Constança, na Alemanha Ocidental, e está vinculada às ideias formuladas por Hans Robert Jauss. Essa linha de estudo priorizou a leitura e a recepção de textos literários em detrimento dos tradicionais métodos de análise textuais até então utilizados, especialmente aquelas que deixavam de lado a contribuição do leitor. Os criadores e seguidores dessa nova teoria enfatizavam a importância de se analisar uma obra literária relacionando-a ao momento histórico de sua recepção e ao seu efeito. Tal perspectiva busca refletir sobre as diferentes expectativas do público receptor.

Com a publicação, em 1967, de *A história da literatura como provocação à teoria literária* formulada por Jauss, as bases da teoria da Estética da Recepção foram apresentadas ao público. Nesse livro, o teórico discorda dos modos de análises até então vigentes e propõe outro caminho para a história literária, no qual reivindica a presença do leitor, enfatizando uma análise pautada em como a obra foi lida e avaliada por públicos distintos ao longo da história.

Outro representante importante dessa teoria recepcional foi Wolfgang Iser, com a sua *Teoria do efeito estético*, na qual considera que o texto só se concretiza no momento da leitura e os efeitos desencadeados por essa leitura contribuem para a atribuição de sentidos ao texto. Desse modo, os dois pesquisadores promoveram uma revisão sobre a tríade autor-texto-leitor. Para esses pesquisadores o texto só existe a partir da atuação do leitor, uma vez que Jauss considera o texto como um produto estritamente relacionado com o momento histórico de sua recepção (aspectos sincrônicos e diacrônicos), e Iser considera os efeitos do texto sobre o leitor no momento da recepção da obra.

Nesse sentido, a crítica às teorias vigentes era devido ao fato de estas estudarem os textos de diversas épocas sem, todavia, relacioná-los ao momento histórico e sem refletir sobre as alterações sofridas em virtude de mudanças contextuais. Além disso, a crítica

levantada pela Teoria da Estética da Recepção vale também para os estudos filológicos, o *New Criticism*.

Jauss, em seus estudos aponta que o valor de uma obra literária não pode ser medido ou apreciado a partir das condições históricas ou biográficas de sua origem e nem do lugar que ele ocupa no desenvolvimento de um gênero. Suas críticas atingem importantes orientações dos estudos literários, como o Formalismo e o Marxismo. De modo que a Estética da Recepção procura superar as limitações dessas duas teorias. Em geral, o Marxismo representava para Jauss uma obsoleta abordagem da literatura.

O teórico detecta nos formalistas a tendência para isolar a arte do seu tempo histórico, porquanto, essa linha valoriza as características formais de um texto. Jauss infere que o significado histórico de um livro não é estabelecido somente pelas qualidades do texto ou pela qualidade de seu autor, mas principalmente pela corrente de recepções que uma obra recebe de geração em geração, mediando o passado e o presente. Para o pesquisador, os teóricos dessas duas linhas tentaram formular explicações metodológicas para esclarecer a sucessão histórica das obras literárias, mas ambas falharam em seus estudos.

As teorias propostas por Jauss e Iser vêm ao encontro das teorias que têm como objeto o silêncio porque, embora o silêncio seja maior e mais amplo do que as lacunas e vazios que um texto pode apresentar, essas lacunas e vazios se encontram plenas de silêncios e tais silêncios são passíveis de atribuição de sentidos.

Os formalistas acreditavam na literariedade do conteúdo ao defender que o texto tem configuração autônoma diante da sucessão temporal; enquanto a linha marxista buscava na literatura um reflexo das estruturas sociais. Para Jauss, as duas correntes não atendem à dimensão de recepção e efeito da literatura, e não dão uma resposta suficiente e satisfatória à questão da sua historicidade, a partir do pressuposto de que:

A obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como a relação de pergunta e resposta - há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas (JAUSS, 1994, p. 23).

Fica evidente que tanto o caráter artístico quanto a historicidade de uma obra são características complementares que indicam a relação dialógica entre o texto literário e o leitor. Em outras palavras, para Jauss o caráter histórico da literatura encontra-se na

convergência entre a obra e o público, uma vez que os significados são construídos a partir dessa relação. Um texto sempre será atualizado no ato da leitura e o receptor interage com a obra literária a partir de suas experiências. Por esse motivo, um texto poderá ter diferentes interpretações, sabemos que cada leitor tem um histórico de leituras e vivências. Por isso, uma obra literária estimula o leitor e ela lhe oferece inúmeras sugestões, mediante o seu repertório de leituras realizadas anteriormente, fazendo com que ele adquira conhecimentos que serão usados nas leituras futuras. Jauss contribui com a ideia de que o texto não é autossuficiente, ele necessita do leitor, pois é por meio deste que a interpretação é efetivada. E, com o objetivo de expor os conceitos básicos de sua teoria, o teórico apresenta sete teses que fundamentam seus estudos, enfatizando a literatura como comunicação e a dimensão histórica da recepção dos textos. As quatro primeiras, de acordo com Zilberman (1989), têm caráter de premissas e servem de base para o projeto estético-recepcional de uma história da literatura. Além disso, elas sustentam o programa metodológico que investiga a historicidade da literatura.

A primeira tese postula que a historicidade é da literatura e não das obras, em vista disso, estas se atualizam no processo de recepção. A literatura não é “a descrição ‘objetiva’ de uma sequência de acontecimentos num passado já morto” (JAUSS, 1994, p. 24), tendo em vista que ocorre um dinamismo entre a obra e os leitores que a atualizam. Compreendendo que o leitor, a leitura e a obra são mutáveis, percebemos que os sentidos se modificam de acordo com a época em que eles são produzidos. Em outras palavras, a obra literária ganha novos significados a cada leitura, atualizando-se e expandindo o seu horizonte de expectativas.

A segunda tese refere-se ao “saber prévio” (JAUSS, 1994, p. 28) do leitor, ao conjunto de suas experiências, que inclui experiências de leituras e experiência de vida. Isso faz despertar as expectativas e acionar uma determinada postura emocional, além de antecipar um horizonte geral da compreensão. Cada leitor lê a obra em diferente contexto e cada um reage de uma forma diferente ao contato com a obra literária que “se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (JAUSS, 1994, p. 28).

A terceira tese se relaciona com horizonte de expectativa de uma obra, “que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (JAUSS, 1994, p. 31). Muitas obras não podem ser relacionadas ao público específico, seu público se forma aos poucos. Em

alguns casos, a obra é recebida de forma similar pelo público, com o passar do tempo; porém, em outros casos, ela fica presa no passado ou consegue despertar o interesse do público mesmo muito tempo depois do seu lançamento.

Para exemplificar esta questão, Jauss (1994) cita *Fanny* (1858), de Ernest Feydeau (1821-1873) e *Mandame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880). Enquanto o primeiro romance alcançou um grande sucesso à época de sua publicação e, com o passar do tempo, tornou-se uma obra esquecida, a obra de Gustave Flaubert é até hoje lida e ressignificada. De acordo com o teórico, isso ocorreu por conta das inovações formais e o princípio de impessoalidade utilizado pelo segundo escritor, enquanto a primeira obra apresenta uma narrativa facilmente digerível e, por isso, mais interessante para a sociedade da época, transformando-se em um romance preso no passado.

A quarta tese explica a reconstrução do “horizonte de expectativas”. Essa tese busca conhecer como uma obra foi interpretada e recebida ao longo da história. Uma vez que, ao reconstruir o horizonte de expectativas, é possível estabelecer a forma como essa obra foi recebida no momento inicial da sua publicação e como foi a sua recepção com o passar do tempo. Por meio da reconstrução, é possível compreender como uma obra foi recebida pelos leitores, no momento inicial de sua publicação, e porque ela foi entendida de outra forma com o passar do tempo. Essa tarefa se torna necessária para a compreensão da recepção do texto pelo público.

Na quinta tese, Jauss debate sobre o aspecto diacrônico, referente à recepção da obra literária ao longo do tempo. Uma obra literária não perde seu valor artístico com o passar do tempo, ela se renova em cada época e em cada leitor. Ela nunca perde seu caráter de novidade. Além disso, uma obra artística não depende somente do seu criador, necessita também da experiência do leitor, que em cada leitura transforma o texto, a partir do seu conhecimento de mundo e de sua própria realidade. Para Jauss,

um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, [...] o novo momento da evolução da literatura lança uma luz inesperada sobre a literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível (JAUSS, 1994, p. 44).

O sincrônico, apresentado na sexta tese, mostra o sistema de relações da literatura em uma determinada época, evidenciando que “A historicidade da literatura revela-se nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia” (JAUSS, 1994, p. 48). Por isso, o teórico mostra

como uma obra pode mudar seu lugar, de acordo com as recepções que ela possibilita no decorrer do tempo. Trata-se de compreender a obra literária como um processo comunicativo historicamente situado. Em cada época em que a obra é lida, é recebida por leitores que estão inseridos em um determinado contexto histórico, por essa razão, as interpretações são diferentes. O leitor atento sabe que não existe um caminho traçado, sabe que existem possibilidades.

A proposta da sétima e última tese é o relacionamento entre literatura e vida prática, como a função social manifesta “suas possibilidades, quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, sendo assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p. 50). Compreendemos que, para além da atividade artística, a literatura também tem função essencial na reconstrução da história. Segundo o teórico, a arte literária inserida dentro do horizonte de expectativa do leitor pode transformá-lo, conduzindo-o a refletir sua perspectiva sobre o mundo, e, por meio dessa reflexão, levá-lo a uma mudança de comportamento social. Por isso, a literatura é recepcionada de forma diferente pelos indivíduos, mesmo assim, contribui para a formação de um senso crítico nas diferentes esferas da sociedade.

A partir da construção dessas sete teses, Jauss fundamenta, teoricamente, a necessidade de uma nova história da literatura, que ele baseava na reconstrução realizada quando da sua recepção em diferentes épocas. Dessa forma, no momento da leitura, o leitor atualiza uma obra do passado. De acordo com Zilberman (1989, p. 110):

A valorização da experiência estética, que confere ao leitor um papel produtivo e resulta da identificação desse com o texto lido, enfatiza a ideia de que uma obra só pode ser julgada do ponto de vista do relacionamento com o seu destinatário. Os valores não estão prefixados, o leitor não tem de reconhecer uma essência acabada que preexiste e prescinde de seu julgamento. Pela leitura ele é mobilizado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido. Ignorar a experiência aí depositada equivale a negar a literatura enquanto fato social, neutralizando tudo que ela tem condições de proporcionar.

Nesse caso, os significados de uma obra literária estão vinculados ao ato da leitura, não estando, portanto, prefixados ou acabados na obra, como afirma a pesquisadora. É o leitor que vai reconhecer os valores e significados em uma obra, por meio de sua experiência estética.

A partir desse entendimento, Jauss formula o conceito de horizonte de expectativas, que é o responsável pela reação do leitor em contato com a obra. Durante a leitura, o leitor

aciona seus saberes prévios, como o conhecimento sobre códigos vigentes, as normas estéticas e sociais das obras, entre outros, fruto de suas leituras anteriores, os quais são confrontados com suas expectativas com relação ao texto. Dessa forma, é possível entender como os leitores recebem e julgam um texto em um determinado período. Para Jauss,

há um saber prévio, ele próprio um produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predis põem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida (JAUSS, 1994, p. 28).

Compreendemos que essa afirmação concebe ao sujeito passível de uma historicidade, assim como a obra, ambos estão atrelados ao seu momento histórico, o que condiciona o modo de recepção do texto. A obra não surge do nada, ela está vinculada a traços familiares, a códigos já conhecidos por seus leitores, como afirma o teórico, o que predis põe o seu público para recebê-la. Consequentemente, o horizonte de expectativa de uma obra literária está vinculado às expectativas estabelecidas por determinada época e sociedade, em que a obra surge, através do conhecimento do público leitor sobre gênero, código, linguagem. E a reação do público à obra, se esta atendeu, superou ou negou seu horizonte de expectativa é o que Jauss chama de ‘distância estética’, ou seja, os níveis de aproximação ou distanciamento entre a obra e as expectativas nelas projetadas pelo leitor, determinando, a legitimação artística do texto literário. Jauss afirma:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizontes” –, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (JAUSS, 1994 p. 31).

O papel desempenhado pelos leitores passa a ser muito importante. A partir dessa recepção, é possível verificar o impacto da obra na sociedade, no momento da sua produção

ou posteriormente. Dentro desse panorama, o pesquisador privilegia tanto a historicidade, como também as questões relacionadas ao valor estético da obra.

Jauss (1994) argumenta que a Sociologia da Literatura nem sempre pode comprovar a relação entre obra e leitor, de modo que, em muitos casos, as obras não podem ser relacionadas a um público específico, ultrapassando, o horizonte familiar de expectativa literária e seu público poderá ser formado aos poucos e com o passar do tempo.

O poder do novo cânone estético pode vir a revelar-se no fato de o público passar a sentir como envelhecidas as obras até então de sucesso, recusando-lhes suas graças. É somente tendo em vista essa mudança de horizonte que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor, e as curvas estatísticas dos *best-sellers* proporcionam conhecimento histórico (JAUSS, 1994, p. 33).

Na concepção de Jauss (1994), se não existir uma reflexão sobre o modo como as obras foram lidas, avaliadas e transmitidas, não seria possível compreender o porquê de elas permanecerem ou não no tempo, bem como avaliar os seus valores. A recuperação da historicidade da literatura produzida pela Estética da Recepção busca compreender quão importante é a relação entre o passado e o presente de uma obra literária.

Pela perspectiva da historicidade, a obra literária atualiza-se no momento da leitura e, nesse sentido, “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). A partir dessa interação, o significado do texto passa pelo leitor que realiza sua interpretação.

Nesse sentido, segundo Iser (1999, p. 10), “a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”, reforçando o papel do leitor como responsável pela constituição do sentido do texto. O pensamento de Iser está bem explicitado em *O ato da leitura*, publicado originalmente em 1976 e traduzido para o português brasileiro, sendo que o primeiro volume é de 1996 e o segundo volume de 1999. Nessa obra, o pesquisador explica sob quais condições o texto tem significado para o leitor, estabelecendo, assim, a função ativa do leitor para a concretização da leitura.

Compreendendo que a Estética da Recepção e a Estética do Efeito estão pautadas na relação entre o texto e o leitor, podemos afirmar que a interação da tríade autor-obra-leitor é efetivada no ato da leitura. Nesse contexto, o leitor tem um papel fundamental na

interpretação, pois esse exercício é bastante subjetivo, uma vez que cada sujeito produz sentido no contato com determinado texto, que, lido em diferentes momentos da vida, ganha estatuto de novo. Dessa forma, Iser (1996) confirma um dos principais postulados da estética da recepção: a obra literária é comunicativa e espera o leitor para a construção de seu sentido, compreendemos então, que o texto ativa certas disposições e se presentifica na consciência do leitor, isto é, o leitor move-se no interior do texto e dá voz à significação. O texto, por sua vez, leva o sujeito-leitor a se distanciar de si mesmo e adentrar outra realidade.

Portanto, o texto só se realiza por meio do sujeito-leitor, já que o texto literário só produz efeito quando é lido. Um texto artístico é composto de palavras e espaços ‘vazios’ que esperam do leitor a elaboração de sua significação. Em *O filho eterno*, o leitor necessita interpretar as palavras, os espaços em brancos, as lacunas deixadas no texto e os silêncios de um pai que sofre com o nascimento de seu filho com síndrome de *Down*. Nessa perspectiva, a interação entre texto e leitor, no momento da leitura, faz com que o texto adquira sentido pela atuação do leitor.

Para isso, o leitor é convocado a preencher os espaços aparentemente vazios constitutivos do texto, trazendo, para essa leitura, suas vivências literárias e sua compreensão de mundo. É que esses espaços estão repletos de silêncios plenos de sentido. Quando o leitor preenche os vazios, a partir dos sentidos que vai atribuindo ao texto lido, é capaz de compreender o outro e a si mesmo. Iser considera o texto como algo virtual e a sua constituição e presentificação só podem ocorrer na consciência do leitor. De modo que, um texto ficcional deve ser considerado uma comunicação. Porém, essa comunicação entre texto e leitor poderá ser fracassada caso o leitor não consiga preencher as lacunas ou se as projeções se impuserem, independente do texto.

Desse modo, um único texto tem o poder de trazer novidades e se transformar de acordo com cada leitor e a cada leitura. Pela atuação do leitor, passa de “mero artefato artístico a objeto estético, passível de contemplação, entendimento e interpretação” (ZILBERMAN, 2001, p. 51), visto que, o leitor usa do seu poder imaginativo, e isso pode ocasionar vários sentidos interpretativos.

Segundo Iser (1996), a organização interna do texto literário é um sistema de perspectividade, como a do narrador, da personagem, da ação ou do enredo e da perspectiva da ficção captada pelo leitor. E essas perspectivas não são separadas entre si, mas se entrelaçam no texto, e oferecem uma constelação de visões diferenciadas (1996, p. 179-180). Sendo assim, essa constelação é designada pelo autor como a perspectiva interna do texto, que

constitui o padrão para a combinação dos elementos selecionados e também possui uma certa estrutura, pela qual a combinação se regula, essa estrutura chamada de tema e horizonte (ISER, 1996, p. 180), a qual determina as atitudes do leitor em relação ao texto.

Nesse sentido, como o leitor não consegue abarcar todas as perspectivas do texto, ele fixa-se em um ponto da obra que se torna tema, mas esse tema põe-se perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. Nesse caso, “o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura” (ISER, 1996, p. 181). Para o crítico, essa estrutura de tema e horizonte é um pressuposto importante, logo, organiza a reação do leitor diante do texto.

Dessa maneira, a leitura é um processo dialético, de interação entre o texto e o leitor, que implica sempre uma expectativa ao que virá, numa modificação constante, numa estrutura do ponto de vista em movimento. De acordo com Iser (1999, p. 15), o envolvimento do leitor, quando este se situa no meio do texto, define-se como vértice de protensão e retenção. Desse modo, o leitor pode mudar de ponto de vista, entre a protensão, que é uma expectativa futura, um futuro horizonte que ainda está vazio, porém, passível de ser preenchido e a retenção, ou seja, um horizonte que foi anteriormente satisfeito. Portanto, “no processo de leitura interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas” (ISER, 1999, p. 17), ocasionando, uma compreensão produtiva.

Ademais, na obra literária, é dada ao leitor, por meio do repertório e das estratégias do texto, “uma sequência de esquemas que possuem o caráter de aspectos daquele fato que no texto não mais se verbaliza” (ISER, 1999, p. 65). A partir disso, o leitor, por meio do ato criativo, deve ir além do que a linguagem do texto explicita, só assim, captará o verdadeiro objeto, “o que a linguagem diz é transcendido por aquilo que ela revela, e aquilo que é revelado representa o seu verdadeiro sentido” (ISER, 1999, p. 66).

O sentido do texto cabe ao leitor. Iser estabelece outro importante fator relacionado à interação do leitor com o texto, o conceito de ‘lugares vazios’, que são as indeterminações que surgem no ato da leitura, fazendo com que o leitor seja provocado a interferir diretamente e completar, preencher esses vazios, de modo a produzir o sentido do texto lido. Esses lugares vazios “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (ISER, 1999, p. 128).

Dessa forma, essa decisão seletiva do leitor está ligada ao seu próprio repertório literário, ao repertório do texto, e às estratégias adotadas pelo leitor, uma vez que o texto ficcional é construção perspectivística e demanda uma inter-relação incessante de suas

perspectivas. Assim, a leitura ativa e a interação efetiva com o texto fazem com que o leitor consiga preencher os seus espaços vazios com as suas próprias experiências. Para Iser (1999), é através do preenchimento dos vazios de um texto que o leitor chega ao seu sentido. Os vazios são os não ditos, o que não está explicitamente no texto, mas sugerido de modo tácito. Portanto,

[os] lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor. Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor (ISER, 1999, p. 107).

Ao defender a ideia de ‘lugar vazio’, Iser confirma que a obra literária é comunicativa, para tanto, necessita do leitor para preencher, construir e ampliar os sentidos existentes no texto literário, já que esses estão em constante movimento.

O processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código, mas mediante a dialética de mostrar e de ocultar. O não dito o estimula os atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia (ISER, 1999, p. 106).

Segundo Iser, a atividade básica do leitor reside na construção de sentido, estimulada pelo texto e, ao mesmo tempo, esse envolvimento com o texto é visto como um emaranhado no qual o estranho passa a ser compreendido e assimilado. Para ele, é no “ato da leitura” que ocorre a recepção de uma obra literária e o leitor pode preencher os ‘vazios’ do texto. O teórico afirma que o efeito do texto literário sobre o leitor só acontece quando

o leitor produz na leitura o sentido do texto sob que não lhe são familiares (*analorgizing*), mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconhecia. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da interação entre texto e leitor; por isso que sua análise ganha a primazia (ISER, 1996, p. 98).

Nesse sentido, as ideias de Jauss e Iser se cruzam e se complementam em certa harmonia, porque Jauss trabalha com a possibilidade de evolução no horizonte do leitor e, ao mesmo tempo, reconhece o papel social da arte. Enquanto Iser discute a emancipação do leitor, que atualiza e ressignifica a obra em cada leitura. Então, a leitura também pode

contribuir para que o leitor faça uma análise crítica da própria identidade e expanda o seu horizonte, uma vez que ele, o leitor “interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos, ‘desconfirma’ nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, pela primeira vez, como realmente são” (EAGLETON, 2006, p. 119-120).

De acordo com a Estética da Recepção, uma mesma obra tem a possibilidade de suscitar interpretações diferentes, ela é lida por diferentes leitores. Entendemos que os diferentes horizontes de expectativas, que cada leitor tem da obra, revelam os diferentes efeitos que a obra provoca em cada um deles.

Além disso, a Estética da Recepção estimula o leitor às ressonâncias que a literatura desperta, ou seja, estimula a sua liberdade para se orientar no que a obra literária oferece e ao mesmo tempo interpretar o que o impressiona. De acordo com Jouve (2002), a leitura não é uma recepção passiva, ela se apresenta como uma interação produtiva entre o texto e o leitor, já que o texto permite várias leituras “mas não autoriza qualquer leitura” (JOUVE, 2002, p. 25).

Para essa linha teórica, um dos efeitos do texto está na ampliação do seu sentido polissêmico. Nessa perspectiva, para Lesser, a obra de arte é significativa, “à medida que envolve com a mesma intensidade todas as instâncias da psique. Mas isso depende de uma condição: os apelos do texto devem ser cifrados, pois perdem seu efeito sobre o receptor, quanto mais diretamente são comunicados e mais sua natureza se evidencia” (*apud* ISER, 1996, p. 91). Desse modo, quanto mais o texto suscitar no leitor a sua capacidade de interação produtiva, a sua participação ativa, mais efeitos terá sobre ele. Todavia, a experiência de uma obra literária realiza-se na sintonia com seu efeito estético (JAUSS, 1979), já que literatura não é realidade e sim, transfiguração.

Além do que, o texto ficcional é parecido com a realidade, na medida em que projeta um mundo que se “distingue das representações existentes do mundo pelo fato de não poder ser derivado de conceitos dominantes do real” (ISER, 1999, p. 124), de modo que a obra literária, mesmo sendo uma estrutura comunicativa, não pode ser igual à realidade a que se refere, e por ela ser diferente da realidade é que possui capacidade comunicativa, e ela transmite uma realidade que ela mesma organiza. Na obra *O filho eterno*, temos a sua própria realidade: “sim, vamos colocar nossas fichas em nós mesmos, no vermelho, e se beijaram e se amaram. Mas a roleta perdeu o rumo, deu preto, a bolinha saltou para outra mesa do cassino e agora eles tinham nos braços uma trissomia 21” (TEZZA, 2013, p. 54).

Sem a atuação do leitor, não há obra literária. Ela só adquire realidade ao ser lida. Nesse sentido, Iser (1996, p. 73) evidencia “que o leitor se converte na “referência de sistema” dos textos, cujo pleno sentido só se alcança pelos processos de atualização sobre eles realizados”. Assim, a própria narrativa oferece indicações a seus possíveis receptores reais, condições que se inscrevem na construção do texto, permitindo ao receptor, no ato da leitura, constituir sentido ao texto lido.

Nessa perspectiva, Iser teoriza sobre o “leitor-implícito”, o qual “não tem existência real; de modo que ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p. 73). Portanto, o leitor implícito, proposto pelo teórico, nasce do próprio texto, durante o processo de leitura, tendo em vista que o texto só adquire sua realidade nesse momento.

Pensando na obra *O filho eterno*, esse leitor implícito está condicionado nas estruturas da narrativa que designam um leitor participativo, e não um leitor ingênuo, desavisado, imaturo, mas um leitor experiente, para que realmente a dor, a decepção e os silêncios desse pai possam fazer sentido para ele. Percebemos na construção do discurso do narradora inscrição do leitor implícito (narratário), uma vez que há uma comunicação entre ambos. O segundo participa da construção do discurso nas estruturas da linguagem cujo sentido se atualizará no leitor real.

Esse leitor precisa percorrer essa perspectiva interna do texto, para que o efeito dialógico aconteça. Ele percebe que, embora diversos estudos relacionados a essa síndrome já haviam sido realizados, o narrador, em *O filho eterno*, afirma que não há relatos na história sobre pessoas com síndrome de *Down*, nem na literatura e nem no cinema. A personagem pai cujas memórias eram ambientadas nos anos 80, por desconhecimento ou por negação, entende que a ficção e a história não tratavam desse tema. É assim que ele tenta explicar que não existem pessoas com SD⁵. Porém, o leitor atento sabe que a Ciência tem longos estudos sobre essa síndrome e o pai não conseguirá enganá-lo. O sujeito leitor impõe a estrutura de seu conhecimento ao texto lido.

Não há mongoloides na história, relato nenhum – são seres ausentes. Leia os diálogos de Platão, as narrativas medievais, *Dom Quixote*, avance para a *Comédia humana* de Balzac, chegue a Dostoiévski, nem este comenta, sempre atento aos humilhados e ofendidos; os mongolóides não existem. [...] Em todo o *Ulisses*, James Joyce não fez

⁵ A partir desse momento, passo a usar a sigla SD para me referir à síndrome de *Down*.

Leopold Bloom esbarrar em nenhuma criança Down (TEZZA, 2013, p. 36).

Depois dos anos 80 e até hoje, pode-se citar algumas obras com a mesma temática, Eis alguns exemplos: o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, publicado em 2015, tem como protagonista uma menina com SD, Hanna. No cinema, alguns filmes apresentam personagens com SD – *Anita* (2009), de Alejandra Manzo, Norma Aleandro e Luis Luque. *Colegas* (2012), de Marcelo Galvão. *Do luto à luta* (2005), de Evaldo Mocarzel. Documentário sobre como os pais recebem a notícia da síndrome de Down. *León y Olvido* (2004), de Xavier Bermúdez. *Sem medo da vida* (2001), de Anette Carducci. *Nós sempre o amaremos* (1997), de Michael Katleman. *O oitavo dia* (1996), de Jaco Dormael. *O guardião das memórias* (2008), de Mick Jackson. *A outra margem* (2007), de Luís Filipe Rocha. *City Down – a história de um diferente* (2011), de José Matos e PC Nogueira. *Yo también* (2009), de Antonio Naharro e Álvaro Pastor. Na telenovela *Páginas da vida* (2006), de Manoel Carlos, também havia uma menina com a referida síndrome.

Mongoloide, palavra bruta que o pai tenta silenciar. Nesse sentido, o leitor implícito é um leitor adulto, que pode ser um pai, uma mãe, ou um leitor cuja identidade, instaurada na própria linguagem do narrador e do personagem, compartilha dessa angústia de pai. Esse leitor inscreve-se textualmente por meio desse discurso carregado de metáforas, sentidos ambíguos: como uma porta que se fecha, fazendo alusão à vida do personagem que vai mudar, de forma que passa a se reconhecer na fala desse narrador que se mistura na voz do próprio personagem revelando seus sentimentos.

Sendo assim, “a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”; portanto, “a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (ISER, 1996, p. 73). Esse leitor proporciona a produção do(s) sentido(s) em um texto e a liberdade de interpretação se dá de acordo com a capacidade dialógica do leitor.

No entanto, a liberdade de interpretação do leitor é controlada pela perspectiva interna do texto, em vista disso, nem todo tipo de interpretação é válida. As vozes presentes no texto são determinantes para tal interpretação, por conseguinte, esta deve estar relacionada com o que é posto pelo texto e pela capacidade dialógica do leitor, uma vez que o texto ficcional é

mera virtualidade e atualiza-se apenas no sujeito, por meio de sua capacidade de atuação e produção criativa (ISER, 1996).

Na relação dialógica entre o texto e o receptor poderá existir um ‘vazio’⁶, porém isso provoca a produção de condições da comunicação; desse modo, “se constitui um padrão de situações através do qual o texto e o leitor alcançam uma convergência” (ISER, 1996, p. 124). Essa relação se estabiliza através do *feedback* constante, no processo de leitura, no qual o texto e o leitor estabelecem “a situação dinâmica que não lhes é dada, mas sim é a condição para a comunicação com o texto” (ISER, 1996, p. 126) e esse *feedback* está diretamente relacionado com a compreensão do texto. Embora a interpretação não seja totalmente livre, o texto deixa ou traz pistas que o leitor poderá decodificar e interpretar de acordo com suas vivências e experiências, apesar de nem tudo ser mostrado, o leitor tem competência para decifrar e ampliar seu campo de visão, diante do texto lido e mediante suas leituras anteriores e vivências. Por isso, o leitor consciente terá acesso ao indizível, podendo atravessar as fronteiras do dito e do não dito, por conseguinte, sendo o homem um ser simbólico, atribui sentido a tudo e a linguagem possibilita múltiplos sentidos. E quando o leitor atento descobre os silêncios do texto, esse sujeito leitor, incompleto, torna-se outro, é transformado e tem possibilidades de estabelecer pontes com a realidade. Para Cauquelin (2008) o vazio surge não como uma perspectiva negativa, mas como condição de possibilidade para o apagamento de toda perspectiva. “O vazio assume um papel positivo” (CAUQUELIN, 2008, p. 164).

O teórico Iser concede ao leitor uma maior participação no texto. De modo que as estruturas textuais propiciam ao leitor experiências reais de leitura, representando, “sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Entendidos, a estrutura do texto e do papel do leitor estão intimamente unidos” (ISER, 1996, p. 75) e essa relação se atualiza porque o leitor insere informações nesse processo de leitura e os efeitos nele provocados.

É por esse motivo que o texto ficcional “deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123) entre a realidade ficcional e o leitor, posto que, ao desconstruir o que é familiar para o leitor, desperta-o para o que não é familiar, e, por meio desse contraste, é

⁶O vazio evoca, para se definir, entre os Antigos, não a experiência sensível, muito menos a experimentação, mas uma concepção global do mundo limitado e ilimitado, finito e infinito, contínuo e descontínuo, em outros termos, uma visão do universo, o que é o que não pode ser, levadas em consideração as opções tomadas quanto à existência, ao pensamento e à natureza dos corpos. A única maneira de discutir isso é, portanto, o raciocínio, a argumentação. Enquanto elemento de uma física, o vazio ou a ausência de vazio dependem, pois, da consistência de uma lógica, de um logos (CAUQUELIN, 2008, p.29).

possível que ele passe a ter consciência crítica da sua realidade. Iser (1996, p. 139) afirma que “à medida que o texto evidencia um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema. Ou seja, o texto revela algo em que estamos metidos”. Entendemos que o texto ficcional não é o reflexo de uma realidade dada, mas seu complemento em um sentido específico, como observou Kosík:

Toda obra de arte tem, como unidade inseparável, um caráter duplo: é ela expressão da realidade, mas também constitui a realidade, que não existe junto à obra e antes da obra, mas apenas na própria obra [...] a obra de arte não é uma ilustração de representações da realidade. Como obra e como arte ela representa a realidade e, ao mesmo tempo e inseparavelmente, *forma* a realidade (*apud* ISER, 1996, p. 146-147).

Nessa acepção, o repertório dos textos ficcionais traz não só elementos do mundo externo ao texto, relacionados aos sistemas da época como também tradições da literatura do passado. A obra situa o leitor no momento histórico da sua criação, uma vez que, por meio da leitura, torna-se possível que o leitor se distancie da sua realidade e vivencie e participe das experiências de outros e de outros períodos. Os textos literários dialogam, não só com o leitor do seu tempo, mas, se deslocam e dialogam com outros públicos, de outros tempos, sem perder o seu caráter inovador. Nesse sentido, a obra literária poderá assumir aspectos diferentes, ter uma “recepção” e um “efeito” distintos, dependendo do repertório de seu público, em cada época.

Assim, o leitor implícito de Iser (1996) não é uma abstração do leitor real, mas condiciona uma tensão que se cumpre no leitor real, quando este assume o seu papel na recepção. Então, o leitor implícito é considerado por Iser como uma estrutura textual; o leitor real, empírico é aquele que de fato concretiza a leitura, por meio de sua participação efetiva, seguindo “as pistas” do leitor virtual, implícito que reivindica essa participação ativa. Dessa maneira, o texto ficcional, por meio de sua organização textual, antecipa os efeitos sobre um leitor em particular.

Nesse sentido, as perspectivas do texto, sendo também o leitor implícito delineado a partir dessas perspectivas, assumem o caráter de instruções ao leitor real, “o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo” (ISER, 1996, p.75). No momento da leitura, o leitor real aciona o seu repertório, concebido por Iser (1996) como o conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor como bagagem

necessária à sua leitura. Mas o texto literário também apela para o repertório, na medida em que põe em jogo um conjunto de normas e tradições estéticas, por consequência, no momento da leitura, acontece a união do repertório do leitor real e do repertório do texto (leitor implícito).

Ademais, segundo Iser (1996, p. 129), “o texto ficcional não se reduz à denotação do empírico previamente dado, nem aos valores e expectativas de seu possível leitor”, logo, o seu sentido deve ser constituído pelos elementos que traz consigo, pelos repertórios, estratégias, os quais, acionados pela imaginação do leitor, ganham sentido e captam o não dado, que aponta para a subjetividade da interpretação. Afinal, é no embate entre a subjetividade do leitor e a materialidade do texto que o sentido é construído. A implicação da imaginação como possibilidade, nos remete à condição subjetiva da leitura, porque o leitor precisa participar ativamente e criativamente da composição dos sentidos do texto. Portanto, a imaginação capta o que se encontra no silêncio, o não explícito,

de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Essas experiências constituem o quadro de referências que permite apropriar-se do não-familiar ou ao menos fundamentar sua imagem. A concepção de leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação (ISER, 1996, p. 79).

Para o teórico, o texto não pode dizer tudo, tem de deixar a imaginação do leitor traduzir uma consciência receptiva coerente. Para o pesquisador, “o efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética de mostrar e encobrir” (ISER, 1996, p. 92). O leitor concreto organiza o sentido do texto consciente ou inconscientemente, a partir de orientações dadas pelo próprio texto.

Ao falar do leitor ideal, Iser afirma que este é uma construção e representaria uma impossibilidade estrutural da comunicação. Segundo o teórico, esse leitor “não deveria só realizar o potencial de sentido do texto independentemente de sua própria situação histórica, mas também deveria esgotá-lo” (ISER, 1996, p. 66). Entendemos que o leitor ideal é uma impossibilidade, para o teórico ele

deve ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo. Se supomos que isso é possível, então a comunicação se revela como supérflua, pois ela

comunica algo que resulta da falta de correspondência entre os códigos de emissor e receptor (ISER, 1996, p. 65).

O leitor ideal acaba por tornar-se uma impossibilidade. Os sentidos não estão somente no texto ou somente no leitor, mas sim em ambos, isso é possível por meio da interação. E não é tarefa simples a decodificação e a interpretação de um texto artístico. Para o teórico, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções do autor. Nesse sentido, torna-se impossível ao leitor se inteirar por completo das intenções do autor, isso só é viável nas literaturas definidas como de consumo, cujas interpretações são referenciadas e facilmente perceptíveis, por outro lado, em um texto literário de maior complexidade, esse pressuposto torna-se inalcançável.

Não devemos esquecer que um texto artístico nunca deixa de ser novidade, ou seja, a cada leitura, fazem-se novas descobertas, o que torna o texto literário único e sempre novo. Se os códigos de ambos fossem os mesmos, se isso for possível, o texto é consumido nesse momento, “o que seria uma idealidade fatídica para a literatura” (ISER, 1996, p. 66). O estudioso ainda afirma que existem textos que são consumidos dessa maneira, ou seja, “pelo espectro da literatura de consumo”, como os *best-sellers*, em geral, atribui uma leitura mais fácil, pois apresenta desdobramentos narrativos óbvios, que não desafiam as expectativas do leitor. Nesse sentido, o leitor é considerado passivo. Iser, todavia, defende a participação ativa do leitor. Na literatura trivial desconsideram-se os espaços vazios, os não ditos e os silêncios, e a falta desses elementos simplifica a leitura. Para o estudioso referido, o leitor ideal “é a diferença de outros tipos de leitor, uma ficção” (ISER, 1996, p. 66). E o caráter de ficção “permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que se procurava solucionar” (ISER, 1996, p. 66).

Nessa concepção, o leitor ideal torna-se impossível, logo, ele deveria ter o mesmo código que o autor do texto lido e a comunicação entre os dois não se dá por concordâncias de códigos, visto que o leitor é capaz de recepcionar um texto e não esgotar seus significados. Os sentidos de uma obra não podem ser esgotados, sempre haverá um leitor que fará novas descobertas ou o mesmo leitor em cada nova leitura descobrirá novas possibilidades de interpretação e a obra será sempre renovada, devido ao seu valor estético. Nesse caso, ela estará sempre acima da expectativa do seu leitor real, empírico e seus significados não se esgotam.

A imaginação do leitor cria elementos na obra, orientados pelo horizonte de expectativas, mas que não estão explicitamente no texto. É por isso que a imaginação é

necessária para apreender os elementos da obra, uma vez que o leitor cria essas expectativas e renova a sua interpretação.

Nessa concepção, podemos relacionar o leitor de *O filho eterno* como um leitor que tenha um saber prévio (segunda tese de Jauss) resultante de suas experiências anteriores de leituras e de vida. Trata-se de uma obra de grande carga emocional e composta de muitos silêncios e o leitor precisa adentrar na perspectiva tanto do narrador quanto da personagem, perscrutando seus sentimentos conflitantes, por meio de suas digressões e de seus silêncios para compreender a dimensão do que é comunicado. Só assim, o leitor conseguirá compreender os sentimentos ambíguos do personagem pai, que vive no meio de forças antagônicas, tamanho o seu conflito diante do certo e do incerto. O silêncio do pai torna-se expressão, e da mesma forma, evita os conflitos da fala, mas não evita os significados do silêncio. Dessa forma, compreendemos que o silêncio é capaz de mover e ampliar os sentidos. O sujeito leitor pode ser transformado diante do silêncio do pai, que pode suscitar várias interpretações, porque esse silêncio está carregado de sentimentos. Afinal, o silêncio é o espaço das possibilidades, ele está em constante movimento.

A obra, por tratar de uma temática tão delicada, que são os sentimentos de um pai pelo seu filho com SD dirige-se a um leitor que já tenha um repertório tanto com relação às normas estéticas quanto em relação a experiências vida, e seu horizonte de expectativa poderá ser satisfeito ou superado. Isso vai determinar tanto o valor da obra quanto o seu sentido.

O horizonte de expectativa sob o qual *O filho eterno* foi formado e recepcionado poderá, ao longo da história, ser modificado, dessa maneira, como sugere a quarta tese de Jauss, a interpretação da obra depende de seus leitores, do contexto a que seu público pertence, do seu entendimento, da pergunta para a qual a obra foi resposta. E as questões podem se modificar ao longo do tempo. Nesse sentido, quanto ao seu caráter diacrônico, quinta tese de Jauss, determina como ela vai ser recepcionada ao longo do tempo, por diferentes leitores. Já o caráter sincrônico, determinado na sexta tese, enfatiza a sua recepção no momento histórico de sua publicação. A obra *O filho eterno* é de 2007, de modo que esses dois aspectos revelam a historicidade da literatura e se relacionam com a experiência do seu público leitor, caracterizando a função social da literatura, sétima tese.

Quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, ela pode transformá-lo, fazendo-o refletir sobre sua vida, sua visão de mundo, levando-o a modificar seu comportamento social. E o romance *O filho eterno* pode suscitar

muitas reflexões, uma vez que o leitor é posto diante da perspectiva de um pai cujo filho tem síndrome de *Down* e pode analisar a ambiguidade dos sentimentos do pai.

Cada leitor reage ao texto lido de acordo com seu repertório de leitura, seus conhecimentos sociais, históricos e culturais. Como exemplifica Zilberman (2008, p. 93), o “saber prévio” dos leitores é que condiciona a recepção do texto em certa época ou dentro de um grupo social, sendo esse saber coletivo, e incide sobre as possibilidades de decifração de uma obra, sugerindo que os leitores atuam de modo coeso.

Uma obra se destaca quando não se equipara ao horizonte de expectativa do leitor. Quando ela rompe com os códigos e as normas predominantes, ela se particulariza, estabelecendo um intervalo entre o que se espera e o que se realiza, aquilo que Jauss chama de “distância estética”. Portanto, “uma vez que o leitor interage com a obra a partir de suas experiências anteriores, isto é, ele carrega consigo uma bagagem cultural de que não pode abrir mão e que interfere na recepção de uma criação literária particular” (ZILBERMAN, 2008, p. 92), então, a partir da memória de longo prazo, o leitor atualiza os conteúdos textuais por meio de processos mnemônicos.

Além disso, a literatura “porta de um mundo autônomo que, nascendo com ela, não se desfaz na última página do livro, no último verso do poema, na última fala da representação. Permanece ricocheteando no leitor, incorporando como vivência, erigindo-se em marco do percurso de leitura de cada um” (LAJOLO, 1982, p. 43). Depois da leitura de *O filho eterno*, o leitor entra necessariamente em um processo reflexivo que o leva a ponderar acontecimentos reais da própria vida e/ou da vida de seus semelhantes.

Para Iser (1996), a ficção deve ser estudada, não por evidenciar significados, mas sim, para serem salientados os seus efeitos. Porque a partir dessa estrutura afetiva, o leitor transforma o que é lido em algo coerente e os não ditos ganham sentidos e esses sentidos são resultados dos efeitos experimentados no ato da leitura. O leitor dialoga com as vozes presentes no texto e constitui a sua interpretação, podendo haver tensões entre texto e leitor e esse embate é importante, pois, por meio dele, originam-se novos sentidos dos textos. Devemos ter em mente que o estético não é imutável. A Estética da Recepção alcança um espaço amplo e necessário para que se (re)pense a literatura como uma categoria histórica e social, portanto, em contínua transformação.

As discussões relacionadas às teorias da Estética da Recepção visam a estimular o leitor às ressonâncias que a literatura desperta, ou seja, estimula a sua liberdade para se orientar no que a obra literária oferece e ao mesmo tempo interpretar o que o impressiona. De

acordo com Jouve (2002), a leitura não é uma recepção passiva, ela se apresenta como uma interação produtiva entre o texto e o leitor. Para essa linha teórica um dos efeitos do texto está na ampliação do seu sentido polissêmico.

Por meio da leitura, o receptor tem a possibilidade de vivenciar o mundo do outro e distanciar-se da sua realidade, já que os textos se comunicam não só com o público do momento de sua produção, mas também com os leitores futuros, fazendo com que essa produção seja atualizada pelas diferentes leituras. O leitor, para Iser e para Jauss, sai de um estado passivo para tornar-se ativo, ao impulsionar a interpretação.

É possível inferir que o valor estético de uma obra está intimamente ligado à recepção dada pelo público e suas ressignificações na posterioridade. O texto literário dialoga com as experiências do leitor, sendo que uma obra causa vários tipos de emoções e ao mesmo tempo, ativa suas lembranças. Por meio da sua recepção, determina a reação do leitor em relação à obra literária.

É impossível saber como cada leitor reagirá e quais os sentidos que produzirá diante do texto literário, visto que ele coloca sua imaginação e sua essência em cada leitura. A cada nova leitura, a primeira interpretação não mais se repetirá, mesmo que o texto seja o mesmo, o leitor transformará a obra e construirá novos significados. O texto é constituído por meio das perspectivas do autor, mas só se realiza por meio do ato, que é o efeito experimentado pelo leitor no momento da produção de sentido.

Acompanhando as ideias expressas pelos críticos e mencionadas neste trabalho, podemos inferir que o romance superou o horizonte de expectativas, uma vez que vários leitores declaram terem sido surpreendidos positivamente. *O filho eterno* consegue atingir o objetivo ao mostrar a dificuldade de um pai, recém colocado nesse posto, em amar seu filho com SD, e também mostrar como o preconceito, tanto do pai, quanto da sociedade, dilacerava e o afastava de Felipe, seu filho eterno.

1.3 A Síndrome de *Down* no romance de Cristovão Tezza

A narrativa é inspirada nos elementos da realidade experiência dos pelo escritor, tais como a síndrome de *Down* do filho; o fato de a personagem-pai ser professor universitário (como o escritor); a passagem do pai por Portugal e Alemanha, entre outros. É necessário que o leitor não confunda a realidade (a vida do escritor Tezza), com a ficção e não tente encaixar

a vida do escritor na narrativa. Nossa proposta não consiste em considerar se se trata de um romance biográfico ou não. Nossa análise parte do texto como uma obra de ficção. O romance *O filho eterno* narra a história de um homem que se vê pai de um filho com síndrome de *Down*. A partir daí desenrolam-se os embates internos e externos do narrador. Convém discorrer aqui, ainda que de modo rápido, em que consiste tal síndrome, uma vez que quanto mais se compreender suas características, mais fácil se tornará o exercício de análise dos silêncios que se ocultam nas emoções, nas ações e nas reações do personagem protagonista.

O próprio narrador de *O filho eterno* traz informações sobre a SD. Observa-se isso na seguinte passagem do texto: “por algum mistério daquele embaralhar de enzimas excessivas de alguém que tem três cromossomos número 21” (TEZZA, 2013, p. 35). Além disso, o narrador anuncia que o pai já leu na enciclopédia, bem antes do seu filho nascer, que o nome da síndrome, deve-se ao médico inglês John Langdon Haydon Down. O pesquisador descreveu-a pela primeira vez frisando a semelhança com a expressão facial dos mongóis, “daí ‘mongoloides’” (TEZZA, 2013, p. 43).

O corpo humano é feito de células em cujo núcleo estão os cromossomos. Os cromossomos são estruturas que transmitem toda a informação genética, por exemplo, potencial de altura, cor dos olhos e cabelos, predisposição para alguma doença, entre outras. As células reprodutivas, óvulo e espermatozoide, contêm 23 cromossomos cada uma. Quando ocorre a fecundação, o óvulo fertilizado resultante contém 46 cromossomos (23 do óvulo e 23 do espermatozoide) e dará origem ao novo indivíduo, que terá então esses 46 cromossomos em todas as suas células, metade deles herdada do pai e metade herdada da mãe.

Na síndrome de *Down*, ocorre um erro na divisão celular que resulta na presença adicional de um terceiro cromossomo, o par 21. É por isso que essa síndrome é também chamada de “Trissomia do cromossomo 21”. Na maioria dos casos de Síndrome de *Down* – SD – (95%), o erro acontece na formação do óvulo ou espermatozoide, ou seja, um deles contém um cromossomo extra que aparece no par de número 21 (OLIVEIRA; GOMES, 2015, s/p).

Diante disso, o óvulo fertilizado dará origem a um indivíduo com 47 cromossomos em suas células. Essa alteração é denominada trissomia simples (no par 21, possuindo 3 cromossomos, ao invés de 2). Sendo a SD uma alteração cromossômica (cromossomopatia), e uma das principais consequências dessa síndrome é o atraso no desenvolvimento neuropsicomotor.

O primeiro relato científico sobre essa anomalia genética deu-seno século XIX, descrito pela primeira vez, na Grã-Bretanha, em 1866, pelo médico inglês John Langdon Haydon Down. Ele publicou um estudo descritivo sobre a síndrome e a classificou de acordo com o fenótipo, caracterizando um indivíduo, portador dela como “idiota mongoloide” (OLIVEIRA; GOMES, 2015, s/p). A partir dos estudos desenvolvidos pelo médico britânico, descreve-se a metodologia, utilizada por Down, para alcançar os resultados relacionados à pesquisa da SD:

Ele listou com clareza as características físicas similares que observou em alguns filhos de mães acima de 35 anos de idade, descrevendo as crianças como “amáveis e amistosas”. Influenciado pela Teoria da Evolução de Charles Darwin, o médico explicou a síndrome estabelecendo uma teoria étnica, sugerindo ser a síndrome um ‘estado regressivo da evolução’ (OLIVEIRA; GOMES, 2015, s/p).

De acordo com a antropologia evolutiva da época, acreditava-se que a raça superior era caucasiana (branca), sendo as outras raças consideradas inferiores, porque representavam estágios anteriores da evolução biológica. Aceitava-se que existia uma escala evolutiva entre as diferentes raças, cujo ápice seria a raça branca ocidental, e os asiáticos e negros eram considerados inferiores. Partindo da mesma teoria de Darwin, o médico John Down, chegou a dizer que as crianças com SD eram “crianças inacabadas” (GOMES, 2005).

Mais tarde, o estudo desenvolvido, em 1959, pelos cientistas Jerone Lejeune e Patrícia Jacobs, determinou a causa do até então denominado ‘mongolismo’, como sendo a trissomia do cromossomo 21. De acordo com Gomes (2005), Lejeune e equipe demonstraram a presença do cromossomo extra, no par 21, nas pessoas com SD. Para as pesquisadoras, não se conhece com precisão os mecanismos que causa essa disfunção:

Mas está demonstrado cientificamente que acontece igualmente em qualquer raça, sem nenhuma relação com o nível cultural, social, ambiental, econômico, etc. Há uma maior probabilidade da presença de SD em relação à idade materna, isto é mais frequente a partir dos 35 anos, quando os riscos de se gestar um bebê com SD aumenta de forma progressiva (OLIVEIRA; GOMES, 2015, s/p).

Essa anomalia foi a primeira alteração cromossômica detectada na espécie humana. Nos EUA, após a revisão de termos científicos de 1970, ela ficou denominada como síndrome de *Down* (GOMES, 2005). Existem três tipos de anomalias cromossômicas que podem resultar na SD: trissomia simples, representada pela presença de uma cópia extra do cromossomo 21,

decorrente da não disjunção meiótica, presente em 95% dos casos; translocação, resultante da segregação não balanceada de uma translocação envolvendo principalmente os cromossomos 14 e 21, com ocorrência de 4% dos casos; além do mosaicismo, que está presente em 1% dos casos e é caracterizado por pelo menos duas populações de células diferentes no mesmo indivíduo (MUTTON et al., 1996).

Logo após o nascimento e mesmo antes dele, a criança, que tem síndrome de *Down*, já é reconhecida como tal, devido a alguns aspectos físicos que apresenta. Além disso, o desenvolvimento das fases dessa criança é um pouco mais lento. A criança acaba demonstrando alguns déficits na coordenação motora, de modo que fica dependente dos familiares por muito mais tempo. Essas características apontam para a necessidade de um processo de estimulação precoce, para contribuir para melhoria da condição física. Nesse caso, a família se constitui como fator imprescindível no desenvolvimento das pessoas que tem SD, assim como na integração desse indivíduo na sociedade, uma vez que a família é a primeira forma de sociedade com que a criança se relaciona.

As características típicas da síndrome, de acordo com o médico Drauzio Varella (2020) são: olhos oblíquos semelhantes aos dos orientais, rosto arredondado e orelhas pequenas; hipotonia: diminuição do tônus muscular, que faz com que o bebê seja menos rígido e contribui para dificuldades motoras, de mastigação e deglutição, atraso na articulação da fala e, em 50% dos casos, problemas do coração; a língua, às vezes, é grande, o que, junto com a hipotonia, faz com que o bebê fique com a boca aberta; mãos menores com dedos mais curtos e prega palmar única em cerca de metade dos casos; em alguns casos, existe excesso de pele na parte de trás do pescoço; em geral, a estatura é mais baixa; há tendência à obesidade e a doenças endócrinas, como diabetes e problemas como hipotireoidismo. Cerca de 5% têm problemas gastrointestinais; a articulação do pescoço pode apresentar certa instabilidade e provocar problemas nos nervos por compressão da medula; deficiências auditiva e de visão podem estar presentes; maior risco de infecções (principalmente as otites, infecções de ouvido) e leucemias; comprometimento intelectual e, conseqüentemente, aprendizagem mais lenta.

Em conformidade com Drauzio Varella, o ultrassom morfológico fetal avalia a translucêncianucal, exame que se realiza entre 11 e 14 semanas e pode receber a presença da síndrome. Essa confirmação se dá pelos exames de amniocentese e amostragem das vilosidades coriônicas. Além disso, após o nascimento, o diagnóstico clínico é comprovado pelo exame do cariótipo (estudo dos cromossomos), que também ajuda a determinar o risco,

em geral baixo, de recorrência da alteração em outros filhos do casal. Para o geneticista, Juan Llerena Junior (2020) é um erro achar que a síndrome seja uma doença, portanto, o fato de uma pessoa nascer com um cromossomo 21 a mais não a torna doente:

Essa alteração a faz nascer com excesso de material genético em todas as células do corpo, o que significa 329 genes a mais por célula. Esse excesso de material acaba conferindo algumas características peculiares a quem têm a síndrome, como déficit intelectual. Além disso, o bebê é mais ‘molinho, seus olhos são um pouco mais puxados e eles são mais desajeitados para mamar (LLERENA JUNIOR *apud* VARELLA, 2020).

A expectativa de vida do indivíduo *Down* aumentou devido aos avanços da medicina, em conformidade com Varella: “em 1947 a expectativa de vida ficava entre 12 e 15 anos, em 1989 ela subiu para 50 anos e atualmente, é cada vez mais comum pessoas com SD chegarem aos 60, 70 anos” (VARELLA, 2020). No entanto, o acompanhamento médico é fundamental. De acordo com o Instituto Nacional de Cardiologia, cerca de 45% das pessoas com síndrome de *Down* nascem com cardiopatias que podem causar insuficiência cardíaca, desnutrição pela própria cardiopatia, entre outros problemas que podem ser evitados com intervenção precoce.

Com os avanços da medicina, já é possível saber se a criança com *Down* nascerá com alguma cardiopatia. De acordo com o geneticista Dr. Ciro Martinhago (*apud* VARELLA, 2020), isso pode ser visto “a partir da vigésima semana de gestação, por meio de um ecocardiograma fetal. Com isso, estabelece-se um plano terapêutico e, dependendo do caso, a gestante é encaminhada para uma instituição hospitalar que tenha um cirurgião cardíaco de prontidão na hora do parto”.

O nascimento de um filho com SD pode gerar situações complexas, resultantes, muitas vezes, do despreparo dos pais, da falta de informação adequada para lidar com os sentimentos que surgirão. Esse diagnóstico pode desencadear sentimentos negativos na família, tanto que a fase inicial pode ser vista como uma fase de luto. Isso ocorre porque há muitas dúvidas, incertezas e inseguranças. A criança apresenta muitos desafios para os pais, além dos cuidados necessários que toda criança requer, e um desses desafios, talvez o mais difícil, é lidar com o preconceito e a frieza da sociedade e também com o seu próprio preconceito.

Essa incursão pelos estudos relacionados à trissomia do cromossomo 21 se mostrou extremamente importante por diversos motivos, entre os quais podemos elencar a necessidade de entendimento da síndrome *Down* para melhor compreender as emoções, as ações e as

reações dos familiares de Felipe – especialmente do personagem protagonista-pai – e para direcionar a análise para os silêncios construídos na diegese de *O filho eterno*.

As diversas espécies artísticas, como a pintura, o teatro, a música, a poesia e a prosa literária encontram-se repletas de silêncio. No capítulo a seguir, buscamos compreender algumas das várias formas de silêncio. Além disso, intentamos compreender os silêncios presentes no texto literário de *O filho eterno*. De fato, a literatura é um dos meios artísticos de expressão de que o ser humano dispõe e está diretamente relacionada ao código linguístico, ou seja, às palavras, mas nem elas estão isentas de silêncio. Entretanto, mesmo que haja ausência do código linguístico (e não podemos esquecer que o código linguístico também contém silêncios), haverá sempre ligação com a significação.

No tópico ‘silêncio e censura’, procuramos compreender que a censura consiste em qualquer processo de silenciamento que limite ou que impeça ao sujeito o uso da fala ou qualquer outro modo de comunicação. O que não pode ser dito ou expressado de alguma forma é algo censurado.

CAPÍTULO II

SILÊNCIOS: (RE)VISITANDO TEORIAS

A ideia de transformação ainda não passa pela cabeça dele – apenas a condenação da essência. Ele ainda imagina que continua a mesma pessoa, dias após dia.

(TEZZA, 2013, p. 69)

O segundo capítulo desta dissertação versa sobre o silêncio como elemento constituinte da linguagem. Ele vem a ser uma alternativa eficiente de comunicação, porque as palavras estão carregadas de não verdades e o silêncio inquietante tira todos os véus dos discursos e aciona as vozes. No jogo duplo entre palavra e silêncio, este último não se opõe à primeira. Ao contrário, ambos se complementam. E o silêncio determina a expressão e entendimento dos sentidos. Na ausência da palavra e da fala, o silêncio ainda é matéria significativa.

O silêncio, no texto literário, pode até parecer um paradoxo, uma vez que a literatura é um dos meios artísticos de expressão de que o ser humano dispõe e está diretamente relacionada ao código linguístico, ou seja, às palavras.

2.1 Silêncio: espécies e formas

Em muitos relatos, pode haver um indivíduo que esteja tomado pela angústia, diante de uma sociedade que o anula, silencia. Encontramos um exemplo disso na obra *A Metamorfose* (1915/1997), de Franz Kafka (1883-1924), cujo protagonista é silenciado por uma sociedade que nega o valor de sua existência. Apesar da transformação ‘monstruosa’ de Gregor Samsa, ele ainda continua a mostrar traços de humanidade. O protagonista nunca fora ouvido, ou seja, nem na aparência de humano e nem metamorfoseado na aparência de animal (inseto), a partir dessa transformação, a língua manifestada é o silêncio, dessa maneira, ele se comunica em uma língua que pode configurar o silêncio para sua família e para outros humanos. Nesse sentido, podemos afirmar que o silêncio está em todas as formas de expressão humana, seja na prosa literária, na poesia, na música, no teatro ou na pintura, entre outras expressões. No renascimento, Leonardo Da Vinci afirmou: “a pintura é uma poesia que

é vista e não ouvida e a poesia é uma pintura que é ouvida, mas não vista” (CORTEZ, 2009, p. 363). O não pintar se torna a essência de uma arte, ou seja, “se a ação de não pintar se torna a essência da pintura, se a ação reside na não-ação e a pintura, na não-pintura, é o meio, o contexto verbal ou textual, que será o suporte dos signos ausentes da tela ou da página” (CAUQUELIN, 2008, p. 80).

Em *O filho eterno*, deparamo-nos com a ausência das palavras. O não dizer está presente em toda a obra, já que o pai só encontra abrigo no silêncio. Como observamos, o pai tentando em sua memória esclarecer para algum amigo quando fosse perguntado sobre o filho: “sim, nasceu meu filho. Sim, um pequeno problema” (TEZZA, 2013, p. 42), e o pai acreditava que as pessoas nunca saberiam o que fazer ou dizer diante daquela ‘coisa esquisita’. E ele lembra, com um frio na espinha de uma conversa com um amigo na universidade sobre a burrice de uma professora, “parece uma mongoloide” (TEZZA, 2013, p. 43). Dessa forma, compreendemos que o silêncio está na não verbalização do pai, no não dizer. Mas esse não dizer se encontra repleto de sentido que pode ser interpretado como frustração, revolta, vergonha e incompetência para mudar a situação.

É evidente que o silêncio não está somente nos espaços em branco. O silêncio está nas cores impressas em uma tela, na representação de uma imagem. O autor/pintor consegue imprimir na obra inúmeras sensações e significações, por meio de sua percepção. Para Le Breton (2016, p. 29),

a percepção é uma posseção simbólica do mundo, uma decifração que coloca o homem em posição de compreensão em seu confronto. O sentido não está contido nas coisas como um tesouro escondido, ele se instaura na relação do homem com elas e no debate travado com outros por sua definição, na sua complacência ou não do mundo a alinhar-se nestas categorias. Sentir o mundo é outra maneira de pensá-lo, de transformá-lo de sensível em inteligível. O mundo sensível é a tradução em termos sociais, culturais e pessoais de uma realidade outramente inacessível senão por este subterfúgio de uma percepção sensorial do homem inscrito em uma trama social. Ele oferece ao homem como uma inesgotável virtualidade de significações e sabores.

Nesse caso, o estudioso evidencia que a percepção do homem por meio de sua interação com o mundo, também o faz pensar e compreender essa realidade. Podemos, então, considerar que o silêncio nas obras artísticas está nas palavras, nas imagens, mas também há silêncios no espaço sem imagem. Não é somente um espaço não preenchido. Não é somente a ausência de uma figura, esse espaço é crucial e importante como parte da criação. E o leitor,

por meio de sua percepção de mundo, vai atribuindo sentido, à medida que vai percorrendo as páginas do texto. Ele também se “encontra no sorriso da Gioconda e no amarelo de Van Gogh” (ORLANDI, 2011). Le Breton completa:

Aliado à beleza de uma paisagem, o silêncio é uma via em direção a nós próprios, à reconciliação com o mundo. Momento de suspensão do tempo onde se abre uma passagem que oferece ao homem a possibilidade de voltar a encontrar o seu lugar, de ganhar a paz. Provisão de sentido, reserva moral, antes do regresso ao ruído do mundo e às preocupações do dia-a-dia (LE BRETON, 1999, p. 146).

O estudioso mencionado considera que o silêncio, metaforizado na beleza de uma paisagem, é a possibilidade de o homem encontrar a si mesmo, de encontrar a paz para poder suportar o peso da vida agitada de seu cotidiano. E vai além, afirmando que

a incidência do silêncio, experimentada em diferentes momentos da existência, pelo recurso ao campo ou mosteiro, ou apenas de um jardim, ao parque, toma o aspecto de um recurso, de um tempo de repouso antes de mergulhar no ruído, entendido em sentido próprio e figurado, de uma imersão na civilização urbana (LE BRETON, 1999, p. 146).

O antropólogo francês considera imperiosa a existência do silêncio para o equilíbrio emocional do homem, uma vez que o silêncio esvazia o homem.

Na literatura brasileira temos muitos exemplos de silêncios, como é o caso de um morto, Brás Cubas, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que discursa muito. No entanto, há momentos em que ele se cala. Como no capítulo CXXXIX. Intitulado, “De como não fui ministro d’Estado”;

..... (ASSIS, 1992, p. 126).

Essa formatação inesperada do texto, cheia de pontilhados, na qual nada está escrito, encontra-se repleta de significados, dependendo da habilidade do leitor no sentido de conferir sentidos às linhas pontilhadas. Esses silêncios podem levar o leitor a inferir a extensão da sensação de vazio em que encontra a personagem, após perder sua cadeira na câmara dos

deputados e finalizando, assim, sua carreira política, fato que deixou a personagem extremante consternado. O narrador reafirma a importância do silêncio quando afirma que “há coisas que melhor se dizem calando, tal é a matéria do capítulo anterior” (ASSIS, 1992, p. 127). É preciso ressaltar que “quanto maior o grau de artisticidade de uma obra, maiores serão os espaços de silêncio e as possibilidades de produção de sentidos” (TOFALINI, 2020, p. 67).

Outro exemplo pode ser colhido na literatura portuguesa. *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, temos exemplos de como o silêncio se justifica, como na citação: “cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, ‘há ocasiões em que as palavras não servem para nada’, quem me dera a mim também poder chorar, ‘dizer tudo com lágrimas’, ‘não ter que falar para ser entendida’” (SARAMAGO, 1995, p. 172). O silêncio é uma alternativa, como afirma Steiner (1988, p. 74):

Justamente por ser a rubrica da humanidade do poeta, por ser aquilo que faz do homem um ser de inquieto empenho, a palavra não deveria ter vida natural, ou santuário neutro, no espaço e no tempo da brutalidade. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto que o poema não escrito.

O narrador de *Parábolas*, de Kafka, por exemplo, escuta uma música muda “agora as Sereias têm uma arma ainda mais fatal do que suas canções” (KAFKA *apud* STEINER, 1988, p. 74). Ou seja, elas têm o silêncio. Embora isso não tenha acontecido, “ainda assim é possível que alguém tenha escapado do canto das sereias; mas de seu silêncio, certamente não” (STEINER, 1988, p. 74). Diante do empobrecimento da linguagem, a palavra torna-se insuficiente para transportar a experiência do indivíduo, busca-se então, abrigo no silêncio.

Também no teatro o silêncio faz parte da linguagem. No mundo dramático, o diálogo é importante para apresentar diferentes formas de expressão. O silêncio adquire ainda um valor considerável tanto no texto dramático, quanto na representação cênica. O silêncio, como parte da linguagem também tem a vocação de dizer, revelar-se e comunicar-se. É um ato performativo. O personagem, mesmo sem palavra, pode encenar um grito silencioso, porém eloquente. Trata-se de um silêncio que ganha vida com a representação teatral e, ao mesmo tempo, convence, informa e estabelece uma relação ativa com os interlocutores. É que o silêncio introduz uma forma de comunicar no nível da sensibilização e pode independer das palavras.

No jogo duplo entre palavra e silêncio, este último não se opõe à primeira. Ao contrário, ambos se complementam. E o silêncio determina a expressão e entendimento dos

sentidos. Na ausência da palavra e da fala, o silêncio ainda é matéria significativa. Ele pode apontar para o sentido mesmo que não haja qualquer emissão sonora ou de imagens. Até mesmo a respiração ou suspiros têm significados na linguagem silenciosa. O silêncio pode revelar sentimentos, desejos, estados emocionais do personagem, permite ao espectador supor o que é sugerido. Ao mesmo tempo, pode provocar uma inquietação ou até mesmo uma reflexão, conforme Sontag afirma: “discutir a ideia do silêncio na arte é discutir as várias alternativas no interior dessa situação em essencial inalterável” (SONTAG, 1987, p. 16). A estudiosa ainda salienta que “a arte expressa um duplo descontentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia. Ela levanta duas reclamações sobre a linguagem: as palavras são cruas demais e também ocupadas demais” (SONTAG, 1987, p. 29).

Outra forma de arte é a música que é permeada por silêncios. John Cage (1961) considera o silêncio como parte integrante da sua peça musical e confere ao silêncio uma importância igual ou superior à das notas tocadas. O silêncio é que intensifica o escutar e a sensibilidade, porque a composição evidencia a multiplicidade de sons contidos no silêncio.

Com base na concepção do silêncio, Cage fundamenta sua, “peça silenciosa” 4’33, que é composta de quatro minutos e trinta e três segundos em que o artista fica em absoluto silêncio. Nessa execução, concluiu que não existe o silêncio com total ausência de som. Mesmo que a música pare ou não seja tocada, existem outros sons, não existe o silêncio absoluto. A partir dessa experiência, ele concluiu que o silêncio em que se espera a total ausência de som não existe, afirmando que “por mais que tentemos silenciar, não podemos”⁷ (CAGE, 1961, p. 8, tradução nossa). No momento de sua apresentação, Cage realiza o gesto de início da execução da peça, porém, não ressoa nenhuma nota. Nesse cenário, para observar esse silêncio, necessitamos diretamente de sua ausência.

Para confirmar se o silêncio realmente existe, Cage foi à Universidade de Harvard e passou por um exercício: ficar em uma sala, chamada câmara anecoica, ou seja, um quarto sem ecos, utilizada para certos fins da engenharia em que é necessário ter uma situação mais silenciosa possível. O músico explica:

Tal recinto é chamado câmara anecoica, suas seis paredes são feitas de um material especial, um quarto sem ecos. Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, o meu sangue

⁷ “Try as we may to make a silence, we cannot” (CAGE, 1961, p. 8).

circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão depois de minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música⁸ (CAGE, 1961, p. 8, tradução nossa).

Para que se perceba a sua ausência, necessita-se do som. “O silêncio é iminência” (ORLANDI, 2011, p. 68), não aprendemos a ouvir o silêncio, ouvimos somente o som. Cage, nesse ato, espera que o ouvinte ao escutar o não som, reflita sobre silêncio, já que a música nos propõe uma relação com ele. Sontag afirma que “não existe o espaço vazio. Na medida, que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo” (SONTAG, 1987, p. 18). Dessa forma, o silêncio absoluto habita o território utópico da teoria, pois o silêncio está cheio de ruídos da vida (LE BRETON, 1999).

O silêncio é uma metáfora. Para Sontag (1987, p. 23), o silêncio é “uma visão asseada, não-interferente, apropriada a obras de artes que são inerentes antes de serem vistas, invioláveis em sua integridade essencial pelo escrutínio humano. O espectador se aproxima da arte como o faz de uma paisagem”. A paisagem não necessita de compreensão, ao contrário, ela requer “sua ausência, solicita que ele não acrescente nada a isso. [...] Um objeto digno de contemplação é aquele que, com efeito, elimina o sujeito que a percebe” (SONTAG, 1987, p. 23, grifo da autora).

Em *A Vontade Radical – Estilos* (1987), Susan Sontag dedica um capítulo intitulado “A estética do silêncio”, para falar do silêncio, no qual propõe que a estética é definida como uma opção do artista moderno pelo silêncio. Segundo a filósofa, “raramente é levada a tal ponto de simplificação final de forma que se torne literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir” (SONTAG, 1987, p. 14-15). Nesse sentido, continua ela, “o silêncio é o último gesto extraterreno do artista; através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra” (SONTAG, 1987, p. 15). Ele liberta o seu fazer artístico e ao mesmo tempo transborda significados e interpretações. Para o artista sua produção, sua arte, deixa de ser vista como “consciência *per se* mas, ao contrário, seu antídoto, que deriva do âmago da própria consciência” (SONTAG, 1987, p. 12). A crítica de arte descreve no capítulo “a estética do silêncio” a relação autor/silêncio/obra:

⁸ “Such room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music” (CAGE, 1961, p. 8).

Contudo a opção pelo silêncio permanente não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido - o repúdio à obra tornando-se uma nova fonte de sua vitalidade, um certificado de incontestável serenidade. [...] A atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um “meio” para alguma coisa que talvez só passa ser atingida pelo abandono da arte. [...] Agora seu bem mais elevado é atingir o ponto onde tais metas de excelência tornam-se insignificantes para si, emocional e eticamente, e ele fica satisfeito por estar em silêncio que por encontrar uma voz na arte (SONTAG, 1987, p. 13-14).

O silêncio, nesse sentido, exerce fascínio na sensibilidade do artista desde a Grécia antiga até os artistas modernos/contemporâneos. Ele vem a ser uma alternativa eficiente de comunicação, porque as palavras estão carregadas de não verdades e o silêncio inquietante tira todos os véus dos discursos e aciona as vozes. O artista autoconsciente sabe construir silêncios. Trata-se de uma conquista relacionada à arte de expressar-se. É assim que o silêncio se projeta de forma verdadeira e autêntica na arte.

Santiago Kovadloff (2003), em sua obra *O silêncio Primordial*, alerta para as demandas e necessidades gerando um estudo dedicado ao silêncio ou cuja base seja o silêncio, daí a sua natureza transdisciplinar. A literatura é um espaço privilegiado para discussões relacionadas ao silêncio. Um silêncio que surge da incapacidade de comunicação verbal, um discurso interrompido, um silêncio irônico, silêncio que ri ou chora, silêncio ácido, silêncio da impotência. Se a palavra é finita, o silêncio transcende, é infinito. O discurso literário é essa performance, o qual, por vezes, é tão profundo que se transforma em inúmeros silêncios que significam.

Tendo em vista que a literatura trabalha com a linguagem (palavra e silêncio), o silêncio ressoa como mais uma forma de (re)significar o mundo, visto que todo sujeito pensa, reflete, medita e contempla em silêncio. Ele é uma voz que completa e se torna suficiente em todos os discursos, por esse motivo, pode-se afirmar que

o silêncio é palavra, infinitas palavras. Falar do silêncio não é negá-lo, é falar dele sem nunca tomar posse da palavra que exprima toda a sua palavra. É esforço para “captá-lo” e “compreendê-lo” nesta ou naquela palavra, sempre insuficiente: presa desfibrada e de medida curta. Há silêncios que falam mais do que qualquer palavra; há palavras que não dizem nada. Não são “palavras”, mas “vozes”, sem sentido, soantes e não sonoras (SCIACCA, 1967, p. 22).

O silêncio, ao dizer o indizível, apresenta uma relação dicotômica entre a ausência e a existência. Na ineficiência das palavras, busca-se no silêncio toda a plenitude de expressão,

ele, como elemento significativo, não necessita do apoio de outro elemento para significar. O silêncio torna-se visível, somente por meio dos rastros deixados no texto, por exemplo: o espaço em branco é um produtor de sentidos. Para Ricardo Piglia, a linguagem alcança “um ponto extremo, um lugar – digamos – ao qual parece impossível se aproximar. Como se a linguagem tivesse uma margem, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o deserto infinito e o silêncio⁹” (PIGLIA, 2000, p. 89, tradução nossa).

George Steiner, na obra *Linguagem e silêncio* (1988), argumenta que não é tarefa fácil falar sobre o silêncio, de modo que a civilização ocidental está calcada na primazia da palavra. Segundo esse estudioso,

o sentimento do mundo clássico e cristão esforça-se por ordenar a realidade no interior do domínio da linguagem. A literatura, a filosofia, a teologia, o direito, as artes da história representam empenhos de circunscrever nos limites do discurso racional a totalidade da experiência humana, os registros de seu passado, sua condição presente e expectativas futuras. O código de Justiniano, a *Summa* de Tomás de Aquino, as crônicas seculares e os compêndios de literatura medieval, a *Divina Commedia* são tentativas de contenção. Prestam solene testemunho à convicção de que toda verdade e realidade - com exceção de uma pequena e estranha margem situada no ponto mais alto - podem ser contidas pelas muralhas da linguagem (STEINER, 1988, p. 31-32).

As sociedades, em sua maioria, estão centradas na palavra, no entanto, Steiner afirma que a arte moderna simboliza uma rebelião para a palavra, pois ela deixou de ser fundamental: o pós-impressionismo libertou-se da palavra e o artista passou a pintar não somente o que vê, mas também o que sente. Em resumo, “aquilo que se vê pode ser transposto em palavras; aquilo que se sente pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela” (STEINER, 1988, p. 40-41).

Dessa maneira, “a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio” (STEINER, 1988, p. 40). Logo, o silêncio transforma-se em um elemento necessário para a compreensão do texto. Para um escritor, no momento em que está produzindo uma obra, as palavras fluem e, ao mesmo tempo, precisa definir quais palavras silenciar.

Por meio do silêncio, permite-se a construção de múltiplos sentidos, ele é também um espaço da imaginação, é o lugar da incompletude da linguagem, portanto “não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz” (ORLANDI, 2011, p. 32). No silêncio é que se adquire

⁹ “Hay un punto extremo, un lugar – digamos – al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tu viera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después de la cual está desierto infinito y el silencio” (PIGLIA, 2000, p. 89).

todo potencial de geração de sentido, nele está presente o eco e as vozes. Nessa perspectiva, “o silêncio então não deve ser entendido como a falha da linguagem, mas cerne mesmo de seu funcionamento” (ORLANDI, 2011, p. 12).

O silêncio é uma ferramenta importante para as percepções, suscitar ideias, emoções e sensações. Ele deve ser entendido como um recurso necessário e eficaz na efetivação dos sentidos:

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, 1967, p. 30-31, grifo do autor).

Desse modo, palavras e silêncios são inseparáveis, estes as fazem emergir e elas, quando se calam, os fazem dizer. O silêncio é uma forma de linguagem instigante, desafiadora, autêntica e plena de significados, possui um caráter fundamental da linguagem. Ele faz parte dessa linguagem, está dentro dela e além. A linguagem é composta pelo verbal e pelo não verbal, portanto, palavra e silêncio. O silêncio é um dos elementos primordiais da linguagem, ele está na linguagem e além dela. A palavra, segundo Sciacca (1967, p. 23), “nasce do silêncio, vive no silêncio culmina no silêncio”. A palavra esvazia os sentidos quando é proferida, torna-se vazia, ao contrário, o silêncio, o não dito, se enche de significados.

Quando se trata de pergunta e resposta, de acordo com Le Breton (1999, p. 216), “o silêncio está além da pergunta e da resposta, na transcendência da linguagem e fora de qualquer ilusão”. Dessa forma, voltamos novamente à questão da impossibilidade da palavra em expressar com a mesma eloquência algumas informações importantes para a compreensão textual, fazendo o silêncio significar e dizer o indizível. Ele constrói sentidos e “mesmo quando o silêncio transforma-se em palavra, a palavra gerada é revestida de silêncios, acompanhada e revestida de silêncios expressivos” (SCIACCA, 1967, p. 38). Por isso, a palavra que não nascer do silêncio é palavra vazia, e sendo vazia, volta para o vazio e não tem efeito, não tem sentido, torna-se uma palavra inautêntica (SCIACCA, 1967).

Em sua função fundamental, o silêncio não precisa de auxílio para provar seu absolutismo, ou seja, tem seus sentidos próprios, ele é potente e diz sem dizer. De acordo com Eni Orlandi (2011), o silêncio tem estatuto fundador e constitutivo e por sua vez, é uma forma

de significar. Em vista disso, ele não é vazio e está repleto de sentidos, é independente e autossuficiente, além de ser significante em si.

É disperso e ao mesmo tempo contínuo e essa continuidade permite ao sujeito percorrer e estabelecer significações. O silêncio, “está lá”, não existem marcas formais, mas “pistas, traços” (ORLANDI, 2011, p. 46). O silêncio é reconhecido amplamente como produtor de sentidos, um processo significante, é um espaço necessário à significação. A pesquisadora prossegue explicando que ele é anterior à própria palavra. Por tudo isso, o silêncio não deve ser percebido ou entendido como vácuo ou como o nada, porque não existe silêncio destituído de sentidos, esse entendimento colabora para desconstrução da ideia que silêncio e nada sejam sinônimos, no entanto, o silêncio é uma forma do discurso.

Analisando o conceito plurissignificativo do silêncio, Orlandi (2011, p. 70) afirma que “há sempre ainda sentido para dizer” e sua significação não é desenvolvida em linha reta, mensurável, calculável, segmentável. Esses sentidos se desenvolvem não em uma, mas em todas as direções, esse desenvolvimento se dá “por fissuras, rupturas, falhas, que ele se mostra, fugazmente” (ORLANDI, 2011, p. 46).

Notamos por essas colocações que o silêncio é também o interdito. Constitui-se como condição estruturante e constitutiva para a existência da linguagem. A estudiosa afirma que “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: o silêncio, o sentido é” (ORLANDI, 2011, p. 31). Seus sentidos estão em constante movimento e pressupõem que a relação silêncio/linguagem é complexa, pois o silêncio não é apenas complemento, mas parte integrante da linguagem. Nesse sentido, o silêncio é “a “respiração” (o fôlego) da significação, um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2011, p. 13).

O silêncio é disperso e contínuo, permite ao indivíduo mover-se nas significações e percorrer caminhos. Deve-se pensar o silêncio como um estado primeiro, anterior à palavra, é que o silêncio “não é o nada, não é o vazio sem história” (ORLANDI, 2011, p. 23). Considerando esses pressupostos, o silêncio vai muito além. Ele é livre e não existe expectativa de aprisioná-lo. Por esse motivo, ele guarda um número infinito de possibilidades de percepção, transmite aquilo que a palavra, sem o seu auxílio, não seria capaz de expressar. Para a pesquisadora, o silêncio é uma forma de significar (diferente do verbal, mas unida a ele), porém, não é vazio, ele possui um estatuto positivo, silêncio que transcende a linguagem e tendo em vista esse potencial representativo e significativo do silêncio.

O silêncio é elemento constitutivo da linguagem. Ele possui muitas dimensões, sendo objeto de reflexão em áreas distintas como: antropológicas, filosóficas, sociológicas, jurídicas, psicológicas ou psicanalíticas, entre outras. Compreendendo a extensão de interesse pelo tema, podemos entender que cada área estuda e abarca o silêncio a partir dos seus interesses.

Em todas as formas de arte o silêncio está aninhado. Na narrativa literária, o silêncio transborda de tal maneira que ocupa o espaço que as palavras não podem (ou não são capazes) de preencher. Embora pareça que a palavra e o silêncio sejam contraditórios, eles estão intimamente ligados um ao outro, consequentemente, as palavras repousam no silêncio e esse silêncio é importante para todo tipo de comunicação. Silêncio não é sinônimo de mutismo. Além do mais, ele é rico em conteúdo, é versátil, é autêntico, tem profundidade e não é passivo.

Não tendo um papel passivo, ele é movimento e significação, apesar de não ser verbalizado, conduz sentidos além das palavras. Sua força incomparável faz significar, onde a palavra não pode ou não seja permitida adentrar, o silêncio está lá, ressignificando e atribuindo sentidos. Orlandi (2011) reflete que silêncio na etimologia –*silentium*–significa mar profundo, e é na profundidade, no silêncio, que está o real sentido e uma imensidão de significados. Compreender o silêncio é ultrapassar, ir além da fronteira do não dito, imergir no processo de significação. O silêncio trilha sempre novos caminhos. Ele é a iminência de sentidos, sendo assim, “o silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre as tramas das falas” (ORLANDI, 2011, p. 32). Por isso, alguns estudos literários consideram o silêncio como parte fundamental de sua criação, visto que ele é ativo e as obras de arte transpiram silêncios. Para Tofalini,

na literatura, o silêncio é tão importante quanto a palavra. Assim como a palavra, ele é pleno de significação e se configura como uma forma de expressão, não raro mais eloquente que o discurso verbal. Há situações em que a própria palavra se apresenta sob os véus do silêncio, sob a sombra da mudez. O escritor, as personagens e o próprio leitor sabem que se existem coisas que se podem dizer apenas através das palavras, há outras que só podem ser sugeridas, ditas ou intuídas, por meio do silêncio (TOFALINI, 2012, p. 1-2).

Ademais, analisando os silêncios em uma obra literária é possível entrar em contato com os sentimentos mais profundos dos seres humanos, uma vez que, como discutido anteriormente, ele se configura com expressividade no texto, enquanto ferramenta do fazer

artístico literário, capaz de expressar aquilo que o homem não consegue pronunciar, o indizível.

De acordo com Orlandi (2011, p. 42), há o “silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade”. Por esse motivo, fica evidente, mais uma vez, que o silêncio está em todas as formas de expressão, ele está em um sorriso, ele está nas cores, ele está nas pausas, ele está na página em branco, ele está nas palavras, de modo que tanto o dizer, como o silenciar, caminham juntos, portanto, “o silêncio recorta o dizer” (ORLANDI, 2011, p. 53).

É importante destacar, também, que podemos pensar no silêncio do respeito, silêncio do sagrado, silêncio da ditadura, silêncio da guerra, silêncio da opressão ou do oprimido, silêncio da submissão, silêncio da solidão, silêncio da alma, o silêncio eterno, entre tantos outros, pois sem o silêncio “nenhuma linguagem poética pictórica musical; nenhum pensamento ou palavra, ao qual é essencial: o homem vozearia, gritaria, urraria, mas não falaria” (SCIACCA, 1967, p. 33). O silêncio pode ser encantador ou insuportável, negado ou aliado, evitado ou sofrido, porque todo o silêncio “tem uma potência tão infinita quanto o infinito da nossa interioridade” (SCIACCA, 1967, p. 35).

Como assegura Orlandi (2011), o silêncio representa as possibilidades de se significar e distingue os tipos de silêncio em: o silêncio fundador e a política do silêncio. O silêncio fundante é aquele que existe nas palavras, que significa o não dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar, conseqüentemente, o silêncio fundador “não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo” (ORLANDI, 2011, p. 73) e, por essa razão, dispõe as cisões do dizer e do não dizer. É necessário indicar que “Fundador não significa aqui ‘originário’, nem lugar do sentido absoluto” (ORLANDI, 2011, p. 23), mas, sim, significa de múltiplas formas. Para a pesquisadora, a concepção de silêncio fundante é independente da linguagem, já que o silêncio possui sua materialidade, é matéria significante, ele é “o real do discurso” (ORLANDI, 2011, p. 29), ou seja, é um *continuum* significante, o silêncio é.

No texto literário, o sentido é possível devido ao silêncio fundador permitir os sentidos das palavras. Isso implica inúmeras relações de significados, não é ausência e sim movimento. Desse modo,

Essa possibilidade de movimento, de deslocamento de palavras em presença e ausência, leva-nos a fazer um paralelo que mostra ao mesmo tempo uma

relação fundamental entre linguagem e tempo. Em latim, o tempo marcado (*tempus*) tem uma relação com o “evo” (*aevum*), que é o tempo contínuo. O tempo é que marca o “evo”. A definição do tempo medieval (em São Tomás) é *numerus motus secundum prius e posterius*, ou seja, o número do movimento segundo o que vem antes e depois (medievo = evo médio). Assim é que vemos a relação entre palavra e silêncio: a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*) dos sentidos do silêncio. Podemos enfim dizer que há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem (ORLANDI, 2011, p. 25, grifos da autora).

Podemos, então, compreender que silêncio fundador e o silêncio constitutivo têm certa aproximação, e quando “atentamos para o silêncio, tematizando razões 'constitutivas', fazemos o percurso da relação silêncio/linguagem e estamos no domínio do silêncio fundante” (ORLANDI, 2011, p. 54). Consequentemente, o silêncio reflete sua condição não temporal.

A política do silêncio subdivide-se em silêncio constitutivo e silenciamento. Devido à “sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão), como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2011, p. 29). Trata-se aqui do silêncio da censura, que discutiremos na secção 2.3.

Nessa perspectiva, o silêncio articula a totalidade significativa da fala, sempre tem o que dizer, e, por meio desse movimento e multiplicidade, ele significa. Além disso, o silêncio pode surgir no som. Pode separar um som do outro, pode marcar uma pausa, ele pode ser o começo e o fim.

O silêncio escuta, o silêncio fala. Sabe-se que o silêncio constitui a comunicação, nas pausas, os espaços em branco entre as falas. Por isso, quando elegemos uma palavra para pronunciar, silenciemos tantas outras, uma vez que não é possível dizer dois ou mais enunciados ao mesmo tempo. Quando emitimos sons ou quando falamos, sabemos que o silêncio constitui a comunicação e que as pausas entre um som e outro ou entre as réplicas, são permeadas de silêncio, e ele intercala a conversação.

O silêncio é tão importante em uma fala e se fosse possível dizer tudo, não se diria nada, nesse sentido, portanto, Orlandi (2011, p. 68) segue explicando que “a hipótese de que partimos é que o silêncio é a condição da produção de sentido. Ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: “lugar” que permite à linguagem significar”. Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um horizonte e não como *falta* (ORLANDI, 2011, grifo da autora).

O silêncio preenche essa palavra em falta, da mesma forma, que preenche o espaço vazio. É nessa instância que a estudiosa, propõe, em seu estudo, que a linguagem tem algo que lhe é exterior. Aponta que o silêncio significa fora da palavra e que há uma confusão entre o que é falar e o que é significar. “O homem – tendo de responder à injunção de transparência e objetividade – não se dá o tempo de trabalhar a diferença entre *falar* e *significar*” (ORLANDI, 2011, p. 34, grifos da autora).

Sendo, o silêncio não visível, para compreendê-lo é preciso considerar os processos de construção dos sentidos e a historicidade. Para Orlandi, a materialidade do silêncio é diferente, o seu significado é distinto daquele da palavra, ele é uma possibilidade de flutuação dos sentidos, ou seja, as palavras são atravessadas pelo silêncio e isso nos faz refletir que, para dizer, é preciso não dizer, atestando, assim, a incompletude da linguagem.

De acordo com Le Breton, “o silêncio e a palavra não são contrários, um e outro são ativos e significantes, o discurso não pode existir sem sua ligação mútua” (LE BRETON, 1999, p. 17). É por meio do silêncio que a palavra pode significar, além de ele ser a possibilidade de flutuação dos significados. Ele é tão ou mais importante que a palavra, porque é pleno de significação e permite as modalidades de sentido:

Não é ausência de som, 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. Qualquer meio ressoa com manifestações sonoras características, mesmo que sejam, por vezes, espaçadas, ténues, longínquas (LE BRETON, 1999, p. 141).

Nessa perspectiva, todos os tipos de linguagem têm a função de comunicar, os silêncios, como uma forma de linguagem, significam e comunicam, mostrando-se, muitas vezes “mais eloquentes que as próprias palavras, até mesmo porque quando as palavras ‘dizem’, elas ‘dizem’ em união com eles” (TOFALINI, 2018a, p. 174). O silêncio é parte inerente das palavras e é parte fundamental. Dessa forma, palavra e silêncio constituem elementos essenciais e indivisíveis da linguagem (SCIACCA, 1967).

Na introdução do livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Orlandi (2011) aponta as dificuldades de se escrever sobre o silêncio, tomando-o como objeto de reflexão, logo, não é de qualquer silêncio que se fala, e sim da complexa relação silêncio X linguagem, nesse sentido, “para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça, e se

preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta” (ORLANDI, 2011, p. 34).

Em uma primeira análise, o silêncio poderia estar associado à ideia de paz, calma, tranquilidade, todavia, passa a estar relacionado com a angústia e o vazio. Por outro lado, Orlandi afirma que as palavras são insuficientes, pois nos apresenta a “palavra em falta”, quando reflete sobre a incompletude da linguagem, de maneira que o dizer é incompleto, insuficiente e só se realiza com o silêncio. Diante disso, o silêncio carrega todo um potencial de significação e a palavra é modulada pelo silêncio. Como existem palavras que nada dizem, existem silêncios que falam mais que qualquer palavra (SCIACCA, 1967).

No entanto, no nosso imaginário social o silêncio ganhou um lugar subalterno. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas e vivemos “dispersos na dispersão de mil compromissos não essenciais” (SCIACCA, 1967, p. 57). Isso se expressa “pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano” (ORLANDI, 2011, p. 35). Buscamos, então, compreender o silêncio não como sinônimo de vazio, mas enquanto matéria significativa. O silêncio significa.

Nesse sentido, a pesquisadora propõe o reconhecimento dos próprios sentidos do silêncio que são diferentes dos sentidos das palavras, ou seja, “como falar de algo não representável e cuja observação não se pode fazer pelos métodos correntes?” (ORLANDI, 2011, p. 55). Nesse embate é que o silêncio se apresenta ressoante, portanto, as palavras nascem e morrem no silêncio (SCIACCA, 1967). Para o estudioso, “qualquer palavra nossa gera-se do silêncio, da nossa interioridade, que é a sua matriz” (SCIACCA, 1967, p. 23).

Fica evidente e é justificável e coerente que tudo começa no silêncio e é por meio dele que se manifesta e se constroem sentidos e ao mesmo tempo, que a palavra surge por exclusão, uma vez que ela, como os pensamentos e ações, primeiramente foi silêncio. A palavra pode ser extinta antes mesmo da sua manifestação, como afirma, na obra *Il mondo Del silenzio*, de Max Picard (2014, p. 21, tradução nossa): “O silêncio é grande simplesmente porque existe.”¹⁰ Além do mais,

o silêncio existe como um mundo e desta concretude global do silêncio a palavra aprende a se moldar como o mundo, e assim o mundo do silêncio e o mundo da palavra estão um de frente para o outro. Portanto, a palavra se opõe ao silêncio, mas não em uma oposição hostil, é apenas o outro lado do

¹⁰ “*Il silenzio è grande semplicemente perché esiste*” (PICARD, 2014, p. 21).

silêncio. Através da palavra ouvimos o silêncio, sendo a verdadeira palavra nada mais que ressonância do silêncio¹¹ (PICARD, 2014, p. 22, tradução nossa).

Nesse caso, o silêncio se impõe e ultrapassa as fronteiras da palavra, o silêncio é base para a palavra, estando nela e fora dela. A força significativa da palavra é dada pelo silêncio que nela contém, então, “o silêncio, contido no seu interior, provoca o ouvir silencioso, no qual podem frutificar todos os ecos e germinar todas as sugestões; torna-se fecunda, dá-lhe herdeiros” (SCIACCA, 1967, p. 56).

Nessa concepção, o silêncio transpõe somente o intervalo no interior de cada palavra, ele é “a ponte de união dos sons” (SCIACCA, 1967, p. 29). Logo, o silêncio não é mero complemento da palavra, ele tem significância própria, “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). Uma vez que se constrói como um lugar de sentidos e busca a possibilidade “para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, [ou seja], a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa” (ORLANDI, 2011, p. 24).

Por tudo isso, as palavras são incapazes de expressar os sentidos inexprimíveis, logo, “a palavra é um fio ténue que vibra por sobre a imensidão do silêncio” (LE BRETON, 1999, p. 18). No entender de Orlandi (2011, p. 12), “todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”. Ele atinge o irrepresentável, havendo, por isso, dificuldades de se escrever sobre o silêncio, tornando-o como objeto de reflexão, visto que não se trata de qualquer silêncio, mas, sim, da complexa relação entre silêncio e palavra. Além disso, o silêncio não aceita definição única, sua definição é ampla, ele está em muitas dimensões e não existe apenas uma espécie de silêncio, portanto.

Assim, “quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que elas são atravessadas por silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio “fala” por elas; elas silenciam” (ORLANDI, 2011, p. 14). As palavras e os silêncios se entrelaçam para chegar a um

¹¹ “Il silenzio esiste come mondo e da questa concretezza globale del silenzio la parola impara a plasmarsi essa stessa come un mondo, e così il mondo del silenzio e il mondo della parola stanno l’uno di fronte all’altro. La parola è dunque opposta al silenzio, ma non in un’opposizione ostile, è soltanto l’altra faccia del silenzio. Attraverso la parola sentiamo risuonare il silenzio, essendo la vera parola nient’altro Che risona del silenzio (PICARD, 2014, p. 22).

intercâmbio, já que nenhuma palavra pode ser pronunciada sem a presença do silêncio. O calar, não é falta de comunicação, esses aparentes silêncios estão cheios de significados. Por consequência,

o silêncio nunca é vazio, mas um sopro entre palavras, a curta pausa que permite a circulação do sentido, a troca de olhares, emoções, a ponderação breve dos assuntos que saiam dos lábios, ou o eco da sua recepção, o tacto que permite o modelar a palavra através de uma ligeira inflexão da voz, imediatamente aproveitada por quem esperava o movimento favorável [...] cada palavra organiza o silêncio à sua maneira e dá um impulso próprio à troca. Da mesma forma, o silêncio organiza a palavra fornecendo-lhe um ângulo particular, não poderiam estar um sem o outro sem se perderem [...] (LE BRETON, 1999, p. 24).

Em todas as situações se exige uma dose de palavra e de silêncio. O silêncio, como parte integrante das palavras, tem o poder de exercer um papel atuante e até mesmo “gritante” na interlocução, ele está em constante movimento e passeia pelas palavras. Embora a oralidade pressuponha, necessariamente, significações, em geral as palavras emitidas não são suficientes para dar conta de todos os processos de comunicação. Recorre-se ao silêncio, porque, como a palavra, ele é capaz de comunicar.

No entanto, “a relação silêncio/linguagem é complexa”. O silêncio “não é mero complemento da linguagem [...] ele tem significância própria” (ORLANDI, 2011, p. 23). Ele é “princípio de toda significação”, no entanto, “o silêncio não está apenas ‘entre’ as palavras. Ele as atravessa” (ORLANDI, 2011, p. 68-69). Ele é um estado anterior à própria palavra, o silêncio deve ser avaliado como aspecto fundante da linguagem e tem sentido contínuo, horizonte da significação (ORLANDI, 2011). Por essa razão, “o silêncio é fuga de tudo, sem separação de coisa alguma, porque tudo está dentro do próprio silêncio: nele, vestidas de eternidade, estão todas as palavras despojadas do tempo” (SCIACCA, 1967, p. 70).

Enquanto a presença do silêncio traz em si múltiplos significados, ele nem sempre dá uma resposta objetiva para nossos anseios, porém permite a construção de multiplicidade de sentidos, visto que “mantém as coisas abertas” (SONTAG, 1987, p. 27). Por outro lado, a compreensão do silêncio passa pelo exercício de não só “atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação ao dizer (“traduzir” o silêncio em palavras) mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (ORLANDI, 2011, p. 50).

Também, nesse sentido, Le Breton (1999, p. 143-144) afirma que “o silêncio às vezes é tão intenso que soa como a assinatura de um lugar, como substância quase tangível, cuja presença invade o espaço e se impõe constantemente à atenção”. Visto que o silêncio é intenso, se impõe e ultrapassa todas as fronteiras do dizer, ele não é a negação da palavra, já que nas palavras pairam silêncios. Nesse movimento, eles se completam de tal modo, que “não são contrários, um e outro são ativos e significantes, o discurso não pode existir sem a sua ligação mútua” (LE BRETON, 1999, p. 17).

Diante disso, entendemos que o silêncio não é vazio, não é o nada, não é ausência, é por meio dele que se produzem as condições de significar e ressignificar. O silêncio significa e também modula o discurso, portanto, “o silêncio é o regulador das palavras e dos sentidos, [...] permite a compreensão do dito e limita o dizer” (TOFALINI, 2018a, p. 170). Para Orlandi (2011), as palavras transpiram silêncios. Sendo que “a linguagem não existe sem a pontuação do silêncio que a torna inteligível” (LE BRETON, 1999, p. 26). O silêncio é pleno de multissignificações e de ‘falas’. Há, porém, ocasiões em que as palavras não servem para nada. Na verdade,

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 (TOFALINI, 2018a, p. 173).

Ao considerarmos que o silêncio representa a ausência do código linguístico, cujo significante está elíptico, percebemos que na ausência da palavra ou de som não está circunscrito a ausência de significados. Pode-se pensar no silêncio como o não dito, ou seja, a enunciação pode estar carregada de diferentes sentidos, o silêncio manifesta uma retórica, mesmo nada enunciando, ou seja, o silêncio é uma estratégia do dizer, e é dono da sua própria materialidade, e também, é portador da estrutura do significado e significante. O não dito é dito por meio de silêncios, conforme afirma Orlandi (2011, p. 13): “O silêncio como horizonte, como imanência de sentido”. Nesse sentido, a pesquisadora acredita que o mais importante é compreender que

há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma

dimensão do não dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’ (ORLANDI, 2011, p. 11-12).

Desse modo, a suspensão da palavra faz com que as vozes continuem ecoando e isso se dá através da eloquência do silêncio, como um grito. Nem tudo pode ser dito, ou nem tudo precisa ser dito. Quando falta a palavra para verbalizar o que se deseja comunicar, o silêncio se faz presente e torna-se uma forma de linguagem mais eficiente, pois não há palavras suficientes para completar os sentidos do silêncio. Esse por sua vez, comunica e alcança valor de significados. É por isso que a “palavra banhada pelo silêncio é mais intensa de sentidos vividos; responsável sábia madura, não leviana como a conversa, mas jovial como a primavera, que contém a maturidade e a riqueza do verão” (SCIACCA, 1967, p. 56).

2.2 Silêncio e texto literário

Para iniciar essa discussão, parece-nos importante indicar que o silêncio está em todo o texto e sua presença não tem significado de vazio. A ausência da palavra não significa a ausência de sentidos, pelo contrário, dado que o silêncio possui um potencial contínuo de geração de sentidos. Para falar ou escrever uma palavra, tantas outras precisam ser silenciadas, nesse caso, elegemos uma palavra para ser dita e silenciemos as demais.

Em sua obra intitulada *No limiar do silêncio e da letra*, Maria Lúcia Homem verifica a dialética entre palavra e silêncio, afirmando que a própria literatura “é estruturalmente presença e ausência, letra e espaço, categorias que forjam palavras, palavras que, por sua vez, forjam frases e assim sucessivamente. Não há como escrever um livro contendo uma só palavra de infinitas letras” (HOMEM, 2012, p. 36). Desse modo, o processo de criação literária está diretamente relacionado com o poder significativo da presença do silêncio, pois “com efeito, a linguagem é a passagem incessante de palavras ao silêncio e do silêncio às palavras” (ORLANDI, 2011, p. 70). A literatura transborda sentidos, sentidos múltiplos e inesgotáveis, e o silêncio é fundamental para a construção desses sentidos, uma vez que ele é imprescindível para que o texto sempre tenha o que dizer e se configure como elemento significativo.

Diante da diversidade de significados que os silêncios são capazes de nos proporcionar em um texto artístico literário, percebemos que eles são eloquentes, anunciando e até mesmo

angustiantes. Eles são polissêmicos e ambivalentes e contêm inúmeros significados que estão relacionados à exterioridade e à interioridade, o que leva o leitor a um ato reflexivo.

Há muitas maneiras de se construir silêncios em um texto literário, tanto no texto narrativo, como no texto poético. Uma delas encontra-se relacionada com a atitude assumida pelo próprio escritor. De acordo com Saer, em entrevista à *Folha de São Paulo*, muitos elementos são silenciados pelo teórico,

seja porque o escritor não se atreve a falar de algo, seja porque, silenciando, aquilo que é dito adquire uma espécie de ambiguidade e força interior. É como se as coisas que não são ditas, mas que estão subjacentes ao texto, lhe conferissem uma outra dimensão. Isso ocorre com muitos autores, alguns extremamente elípticos, que dizem menos do que queriam dizer e muitas vezes nem sequer sugerem. As coisas não ditas ficam então flutuando, porque o leitor percebe que foram silenciadas conscientemente. Mas às vezes o silêncio se produz simplesmente por inconsciência do autor (o que a meu ver resulta ainda melhor), porque ele mesmo esquece ou omite aquilo que o leitor percebe. Isso é o que confere subjetividade tão forte aos grandes textos literários (SAER, 1999, s/p).

O silêncio que o escritor consciente ou inconscientemente produz na obra de arte nos leva à busca e à compreensão daquilo que o personagem não fala. Parece paradoxal esse emudecimento, ao mesmo tempo, fazendo com que se intua aquilo que o personagem não diz. O escritor pode transformar ou transfigurar o texto em uma narrativa do silêncio, nesse caso, utiliza-se dos não ditos como um recurso estético literário.

Com a ruína e esfacelamento da palavra desgastada, o texto literário cede lugar para o silêncio e, portanto, o artista cala-se para ouvir a profundidade do ser. E o calar é um processo necessário para ouvir os ecos dos silenciados e, conseqüentemente, o silêncio passa a ter uma dimensão reveladora, ele passa a ser um elemento integrador dos sentidos, uma ponte que dá continuidade à escrita. O sentido do silêncio não esgota suas possibilidades expressivas facilmente. Ao mesmo tempo, o leitor precisa preencher esses espaços, nesse caso, a leitura é muito menos sugestionada. Ele passa não só a ler, passa também a ouvir o texto. A palavra ancorada no silêncio ganha energia e vida, ela se torna verdadeira. O silêncio atravessa o texto narrativo e preenche com diferentes elementos os espaços deixados pelas palavras e isso faz o texto ter sentido e não se esgotar, conseqüentemente, sempre existirão interpretações novas. Assim como acontece com o texto de *O filho eterno* que nos apresenta inúmeros silêncios:

Escrever: fingir que não está acontecendo nada, e escrever. Refugiado nesse silêncio, ele volta à literatura, à maneira de antigamente. Uma roda de amigos — o retorno à tribo — e ele lê em voz alta o capítulo quatro do

Ensaio da Paixão, que continua a escrever para esquecer o resto. Ler em voz alta: um ritual que jamais repetiu na vida. Naquele momento, ouvir a própria voz e rir de seus próprios achados, com a plateia exata, é um bálsamo. E ele escreve de outras coisas, não de seu filho ou de sua vida – em nenhum momento, ao longo de mais de vinte anos, a síndrome de Down entrará no seu texto. Esse é um problema seu, ele se repete, não dos outros, e você terá de resolvê-lo sozinho. Fala muito em voz alta, e ri bastante – não será derrotado pela vergonha de seu filho, ainda que tenha de fazer uma ginástica mental a cada vez que se fale dele em público (TEZZA, 2013, p. 63).

O pai sofre por anos em silêncio por não aceitar a síndrome do filho e tenta fugir, mas, mesmo na fuga Felipe, sempre estará presente. O lugar do silêncio em um texto artístico pode vir expresso, por exemplo, em um espaço em branco ou em um não dito: “Assim, quando se interrompe o discurso verbal, resta o código do silêncio que continua significando, ressoando sentidos na mente do leitor” (TOFALINI, 2020, p. 89). Para isso, o escritor utiliza-se de técnicas para inseri-lo e quanto maior a habilidade na construção dos silêncios, maior será a construção de sentidos. As metáforas, os espaços em branco, as metonímias, as elipses, o ritmo, entre outros recursos contribuem e transmitem um novo valor estético ou de significação ao texto, tendo em vista que o leitor passa a ser um coprodutor, ou seja, diante da não palavra, ou diante da palavra que não diz tudo, o leitor preenche esses espaços e faz sua interpretação.

Dessa maneira, o leitor reflete e utiliza-se da função imaginativa e reflexiva para dar efeito e sentido ao texto, que, por sua vez, encontra-se em condições de descontinuidade e fragmentação. O leitor, então, une esse quebra-cabeça, os ditos e não ditos. Porém, nem tudo será decodificado, tamanho é o grau artístico de uma obra cujos significados são inesgotáveis. Nesse caso, o leitor precisa de um olhar de dentro para que ele também se faça corpo do texto literário e se as palavras não são capazes de dizer tudo, o silêncio

Diz aquilo que as palavras não seriam suficientes para traduzir, inscreve a emoção no período em que uma frase não teria salientado a importância. [...] o silêncio adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora do estatuto de participação de quem fala, fora das circunstâncias e do conteúdo da comunicação e da história pessoal dos indivíduos em presença (LE BRETON, 1999, p. 75-76).

O leitor precisa entender o texto literário como meio de reflexão sobre uma matéria viva que será abordada pelo escritor, além de perceber o objeto textual como uma soma de diversos fragmentos que conduzem a uma multiplicidade de vozes que refletem o mundo. Todas essas vozes fragmentadas dependem do leitor que, em um contínuo desdobramento de significações, faz com que não exista um ponto final, produzindo uma ‘realidade’ que nunca é

acabada. Nesse sentido, para Tofalini (2011a, p. 276), todo texto é “reelaborado, no sentido de utilizar uma linguagem concentrada, polifônica, plurissignificativa e hipermetafórica”.

Dentro dessa perspectiva e como parte da criação literária, fica evidente a dialética entre o visível (palavra) e o invisível (silêncio), ambos caminham juntos e, muitas vezes, interligados no fazer artístico. Portanto, o “sentido é múltiplo porque o silêncio é constitutivo. A falha e o possível estão no mesmo lugar, e são função do silêncio” (ORLANDI, 2011, p. 71). Ele é imprescindível no texto artístico e a sua compreensão é necessária para a interpretação da obra como um todo. O silêncio atravessa a palavra e essa por sua vez se “apoia num silêncio anterior à fala [...]” (PAZ, 2012, p. 315). No entendimento da profundidade dos silêncios, o leitor se inteira de novos significados e pode redimensionar aspectos da própria existência. Na obra em estudo, o pai busca apoio nos sentidos do silêncio “eu só preciso escapar desta asfixia. O filho é a imagem mais próxima da ideia de destino, daquilo de que você não escapa” (TEZZA, 2013, p. 41).

2.3 Silêncio e censura

A censura possui ligação direta com a opressão. Se uma palavra é proibida, necessariamente proíbem-se os seus sentidos. No entanto, encontram-se outras formas para se significarem, não é ausência de informação, mas interdição. Dessa forma, o poder é marcado pelo domínio na linguagem, ou seja, “impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos” (ORLANDI, 2011, p. 102).

Censura é também um meio de interditar a fala e levar os indivíduos ao silêncio imposto. Quando isso ocorre, há um desequilíbrio, porque a linguagem é feita de palavras e silêncios, porém, quando existe essa imposição, na qual o sujeito perde o seu direito a fala, acontece um rompimento do direito discursivo. O indivíduo é coercivamente proibido de dar sua opinião numa dada sociedade, diante disso, o sujeito perde seu direito de expressar diferentes discursos. Na obra em estudo, há o pai, que podemos considerá-lo um representante da geração que teve sua juventude marcada pela Ditadura militar e vivenciou a chegada da democracia no Brasil. O narrador relata que na juventude o pai, aos 15 anos, cheirava alucinógenos em Curitiba, e que decidiu parar depois de passar algum tempo com

zumbido no ouvido. Quando Felipe nasceu, no ano de 1980, o Brasil estava nos últimos momentos de uma ditadura militar:

Quem sabe hoje ele tirasse do bolso uma explicação política: uma ditadura militar, por si só, é a derrota da lei — os anos 1970 foram universalmente marcados pela ideia da corrosão legal. Vamos encurtar caminho de uma vez, diziam todos, à esquerda e à direita. Antes, se Deus não existisse, tudo era permitido; como Deus já é carta fora do baralho, agora tudo é permitido se o Estado é criminoso [...] (TEZZA, 2013, p. 91).

Em um estado criminoso, a censura está diretamente imbricada com a restrição do uso da palavra. Para Le Breton (1999, p. 88), “a censura é uma obrigação de calar ou de ver aquilo que se diz desfigurado. Ao interditar todas as manifestações hostis, ela estrangula a palavra à nascença acantonando-a no autismo, ou seja, impedindo-a de se espalhar para além da deliberação íntima”. Nesse sentido, quando rompe com o fluir da fala, a censura instaura um desequilíbrio da linguagem.

Nesse caso, esse sujeito perde sua(s) identidade(s), pois ele é interditado e só pode reagir de acordo com as regras ou regimes autoritários impostos. Ao mesmo tempo, a identidade se constrói e se constitui a partir de inúmeros discursos que se somam. Nesse processo, a identidade é levada ao silenciamento.

Em um ambiente opressor sempre existirá uma força dominadora. De fato, se certas coisas são próprias para serem ditas, outras são menos, ou nem são, em função das situações e dos protagonistas” (LE BRETON, 1999, p. 20). Isso se dá quando um grupo ou uma pessoa exerce um poder para dominar a linguagem, causando uma ruptura no falar do outro. Podemos citar como exemplo o Nazismo Alemão que, em nome da restauração da igualdade de uma ‘raça pura’ e superior, silenciou milhares de indivíduos, retirando seus direitos, aprisionando-os, escravizando-os e levando milhares de pessoas à morte. Desse modo, silenciava os sujeitos considerados ‘inferiores’: ciganos, judeus, homossexuais, entre outros.

A Ditadura Militar no Brasil também perseguiu pessoas. Cidadãos foram brutalmente silenciados pelos meios de repressão: torturas, prisões, exílios e até mesmo a morte. Nesse período, instituiu-se a prática de censura e a punição a todos que tinham formação discursiva contrária aos que se encontravam no poder. Muitos foram cruelmente repreendidos, e aos indivíduos foram impostas condutas a serem seguidas.

Os sujeitos perderam o direito de expressão e os Direitos Humanos foram violados. Apesar de toda essa imposição, houve, por sua vez, uma resistência através das músicas,

peças de teatro, romances, poesias, entre tantas outras formas de expressões. Muitos conseguiram falar, apesar de toda repressão, rompendo assim, o silêncio imposto, como na música *Cálice* (1978), de Chico Buarque; *É proibido proibir* (1988), de Caetano Veloso; *Aquele abraço* (1969), de Gilberto Gil, entre tantas outras expressões. Para o antropólogo Le Breton (1999, p. 78), a linguagem é poder,

poder de obrigar o outro, de lhe impor ideias, de lhe dar ordem de se calar ou de falar. A palavra não é inocente naquilo que implica que um outro se cale e se subordine a ela, principalmente às suas consequências que podem ser mais ou menos pesadas. É muitas vezes um monopólio ou uma prioridade que aproveita aos detentos do poder ou da autoridade hierárquica.

Esse modo de estar em silêncio é uma interdição, uma dominação de poder. Há uma força dominadora em um ambiente opressor. O oprimido ou censurado deve-se sujeitar a palavra do outro e calar-se. O pesquisador assegura que o silêncio também é um instrumento de resistência, de poder, de terror, uma forma de controlar uma situação com mão de ferro. Portanto, “a censura é uma obrigação de calar ou de ver aquilo que se diz desfigurado [...] a censura produz silêncio negativo, um defeito de comunicação, retira valor à palavra, privando-a de consistência, por não ter ninguém para ouvir e transmitir” (LE BRETON, 1999, p. 88).

Nesse sentido, a censura bloqueia o sujeito de tal modo obrigando-o a dizer x ao invés de y. Nesse interdito, o sujeito fica impossibilitado de assumir seu lugar de fala e o sujeito censurado se desconecta em seus diferentes discursos. Os mecanismos de intervenções poderão ser por uma lei, por regras: moral, religiosa, ética, entre tantas outras.

Orlandi (2011) apresenta o conceito de língua de espuma, que para a pesquisadora corresponde a uma “língua vazia”, os seus sentidos não ecoam e por isso, “se calam”. Segundo a estudiosa a língua de espuma é aquela “falada por militares no período que começa em 1964 com a ditadura no Brasil” (ORLANDI, 2011, p. 99). Essa língua trabalha o poder de silenciar os sujeitos. A palavra fica aprisionada no silêncio das condutas a serem seguidas.

No romance *O filho eterno*, ecoam vozes do período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Por meio da memória do pai, são evocados momentos vividos por ele. E o momento marcante é o nascimento do primeiro filho, Felipe em 1980, período no qual o país ainda vivia a transição ditadura/democracia, “o Brasil está nos últimos minutos de uma ditadura” (TEZZA, 2013, p. 20) e assim, estabelece uma relação do personagem protagonista, com o tempo histórico. Suas memórias são revisitadas, sua juventude é revivida nesse

período. “O empreendimento irracional das utopias: cabelos compridos, sandálias franciscanas, as portas da percepção, vida natural, sexo livre, somos todos autênticos. Sim, era preciso um contrapeso, ou o sistema nos mataria a todos, como várias vezes nos matou” (TEZZA, 2013, p. 15). O pai revisita a Revolução dos Cravos, em Portugal e também, na década de 70, estava como imigrante ilegal na Alemanha oriental. E no Brasil, fazendo parte de um grupo de teatro, é abordado pela polícia:

parece que os momentos da sua vida inteira, da recusa adolescente ao “sistema”, passando pela experiência do teatro comunitário, até as concepções políticas legais e ilegais que transbordam da longa e burocrática ditadura militar brasileira, criaram bolsas de redenção revolucionária, utopias avulsas e desencontradas, a pipocar aqui e ali em direção a um mundo definitivamente melhor. Isso contagia (TEZZA, 2013, p. 87).

Em 1980 Felipe nasce e o pai não aceita a natureza do filho, querendo transformá-lo em uma criança ‘normal’. O pai passa a ditar as ordens para a criança: “no quarto escuro, súbito se ilumina a parede com a imensa laranja em close, o texto em maiúsculas, e a voz do pai, como um **sargento** fazendo a ordem-unida, repete ‘laranja’ – clact, clact, outra foto –, ‘árvore’ – clact, clact, outra foto” (TEZZA, 2013, p. 106, grifos do autor). Entrementes,

O Brasil vivia o pior momento do regime militar, e a sombra da ditadura tocava todas as coisas. Aproveitava os turnos de guarda para ler — eclético, lembra ter lido, nos intervalos da tábua de logaritmos e do livro de marinaria, *Cem anos de solidão* e um ensaio de Karl Jaspers. Considerava-se um existencialista, sem entender direito o que significava. Em torno, vigoravam a moral e a lógica de *A cidade e os cães*, de Vargas Llosa (TEZZA, 2013, p. 120).

Portanto, a censura é “a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições” (ORLANDI, 2011, p. 104). O sujeito é silenciado e a palavra livre, está encoberta de silêncios. Já que ele necessita seguir uma condição política de conduta determinada. Busca compreender essa essência instaurada no silêncio e conclui que “quanto mais falta [palavra], mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (ORLANDI, 2011, p. 47). Consequentemente, esse silêncio que transborda sentidos, dá sustentabilidade às coisas e o seu aparente vazio é polissêmico, tem o poder de dizer o indizível, e também funciona como uma substância que preenche as fissuras do texto e contribui para a construção de significados.

O silêncio espalha-se no texto literário, sendo um mecanismo necessário à estrutura e é evidente no corpo do texto, no qual é marcado pela fragmentação, seja das ações do personagem ou da fragmentação da própria narrativa, nesse sentido o texto se constrói com silêncios. O texto de Tezza é construído com os silêncios do pai, e mesmo que não exista a palavra, o silêncio significa. Portanto, no terceiro capítulo, apresentamos uma análise dos silêncios que cercam o personagem pai.

CAPÍTULO III

SILÊNCIOS EM *O FILHO ETERNO*

Felipe abraça como alguém que se larga ao mundo de olhos fechados. Solta-se no carinho que sente como um cão esparramando-se feliz ao sol da varanda.

(TEZZA, 2013, p. 186)

Nesta seção, buscamos compreender como o silêncio se encontra presente nas diversas nuanças da narrativa, incluindo as tentativas de comunicação do personagem pai, permeadas pelo silêncio, pois sua dor é tamanha que ele só consegue se expressar por meio do silêncio. E é justamente o silêncio que permite que ele seja transformado. O texto de *O filho eterno* leva o pai ao subterrâneo de seus sentimentos. Ele sente uma dor avassaladora, dor que continua afligindo-o apesar de o tempo passar. Dor que o corrói e que o leva a desfalecer. Essa dor é, entretanto, necessária para a construção dos laços entre pai e filho.

3.1 O narrador de *O filho eterno*: silêncios

A narrativa está no centro das questões humanas, e nos proporciona relatos históricos, dramas, entre outros, embora, não necessariamente “verídicos”. Em uma obra de arte narrativa, “é uma função do relacionamento entre dois mundos: o ficcional, criado pelo autor, e o ‘real’, o universo compreensível” (SCHOLES, KELLOGG, 1977, p. 57), nesse sentido, quando o leitor afirma que “entendeu” uma narrativa, isso significa que encontrou um conjunto de relacionamentos satisfatórios entre esses dois mundos. Significa que compreendeu os silêncios. O leitor foi capaz de interpretar a partir desses silêncios deixados no texto, consciente ou inconscientemente pelo escritor.

O narrador é um agente do texto, é o responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional. Theodor Adorno (2003) inicia suas considerações em “*Posição do narrador no romance contemporâneo*”, justificando o paradoxo que marca o ato de narrar, “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). O teórico, ao evidenciar que o romance perdeu suas funções para os meios da indústria cultural, então para sobreviver, o romance “precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2003, p. 56). E, ainda, para o teórico:

A tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. [...] uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencadeamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Trata-se de um questionamento sobre a criação de um enredo diante de um cenário carregado de preconceitos, traumas, medos e dor, que estão plenos de silêncios. *O filho eterno* é uma narrativa que foi construída com silêncios e esses silêncios são como um antídoto encontrado pelo pai, para superar toda sua desesperação. Foi esse encontro doloroso e necessário com o silêncio que transformou o genitor em pai. O pai percorreu um labirinto por longo tempo, até se reencontrar e, a partir daí, dedicar e compartilhar seu amor ao seu filho Felipe. Segundo Adorno, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a “distância estética”, ou seja, “por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61). O leitor passa a ser um agente transformador. Para o teórico, os romances de hoje são como epopeias negativas:

Os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade e converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 2003, p. 62).

A subjetividade passa a ser uma característica do romance moderno/contemporâneo. Nessa perspectiva, o leitor torna-se um elemento ativo e sua participação é fundamental na leitura e interpretação, caso contrário, não seria capaz de compreender a multiplicidade de sentidos provocados e despertados na obra de arte, por consequência, esta ultrapassa qualquer fronteira. Uma vez que no romance tradicional o leitor era passivo e se mantinha uma distância fixa e contemplativa da matéria narrada, a partir das obras de Joyce, Kafka e Proust, a relação de leitor e narrador é transformada.

A subjetividade é regida por silêncios. O pai, em *O filho eterno* passa pelo subterrâneo de seus sentimentos. Sente uma dor avassaladora, dor que continua afligindo-o apesar de o tempo passar, desfalecendo-o e corroendo-o. Essa dor foi, entretanto, necessária para a construção dos laços entre filho e pai. Toda a subjetividade dos sentimentos do pai vai sendo

acalentada e, por isso mesmo, ele sabe que quem precisa de normalidade é ele, o pai. Todos os sentimentos negativos que emergiram do pai, sem nenhum tipo de censura, vão sendo suavizados pelo amor construídos entre as duas personagens. Portanto, quanto mais o personagem imergir na sua interioridade, mais silêncios serão construídos, dessa forma, visita-se um espaço desconhecido, por essa razão, o silêncio passa a ser um elemento imprescindível. Quando o homem busca seu ‘eu’, nem tudo é possível verbalizar, há coisas que só o silêncio consegue significar, já que a narrativa é construída com a sua própria impossibilidade de dizer tudo.

O pai vive um autoenfrentamento, o que promove uma ruptura da imagem de um pai construída na sociedade. Um pai que cuida e tem amor pelo filho. Vê-se um pai decepcionado, e com isso a perda da linguagem é inevitável. O que ele está passando, não é possível traduzir em palavras, o que existe é a mudez de palavras e não de silêncios. Os silêncios continuam lá e continuam significando. E isso faz com que o leitor saia de um estado anestésico e contemplativo, e, construa suas próprias possibilidades de interpretação. Trata-se de um homem metamorfoseado, que busca pelo seu ‘eu’ – de pai –, que está em construção e por isso está fragmentado na sua frieza, no seu vazio, no seu abismo e no seu deserto. Cabe ao leitor juntar/montar esse quebra-cabeça.

Na obra de arte contemporânea, o narrador, a todo instante, quebra a tranquilidade do leitor e anula qualquer posicionamento contemplativo, desse modo, “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). Ainda para o crítico, existe uma transformação da posição do narrador, uma quebra, então, não precisa relatar a vida ou o mundo como eles são. A partir do século XX, desenha labirintos ficcionais fragmentados, complexos e convida o leitor a desvendá-los, experimentando novas formas de narrar, nesse caso, o narrador rompe com a *mimeses* aristotélica. Na realidade, o narrador pode se fragmentar em múltiplas vozes.

Walter Benjamin em 1936 lançou *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, no qual destacamos o capítulo “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e reforça sua tese ao afirmar que o narrador “é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Mesmo com o passar do tempo e com o surgimento do romance no período moderno, assim como a invenção da imprensa e a difusão do livro, ainda existe esse narrador que é uma entidade de “conselhos”.

A narrativa, que durante muito tempo floresceu em um meio artesanal – no campo, no mar e na cidade –, é ela, em um certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não

está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório. “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida tirá-la dele. Dessa maneira, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

O narrador é aquele que construirá silêncios para que o leitor atribua significados e sentidos ao narrado. Ele é a “figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Além disso, “o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador” (BENJAMIN, 1994, p. 221). O narrador no romance contemporâneo é diversificado e leva o “incomensurável a seus últimos limites” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Para ele, a experiência que “passa de pessoa a pessoa é fonte a que recorreram todos os narradores”. Por isso, as melhores narrativas são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). E um dos motivos é que nelas os silêncios se multiplicam. São narrativas construídas sem uma aparente linearidade e reconstruindo a paisagem interior das personagens que vivem conflitos profundos dentro do seu cotidiano. São personagens imersos em sua solidão e só o silêncio é capaz de suavizar e desvendar toda a impossibilidade humana.

Todo esse silêncio faz-se necessário em *O filho eterno*, porque é por meio dele que o personagem pai faz uma imersão que resultará em uma transformação de si e no reencontro com o equilíbrio, não perdido e sim encontrado. Esse confronto violento a que o pai é acometido – ter um filho com síndrome de *Down* –, faz florescer seu lado tosco. Sendo tosco, a linguagem também se perde, o silêncio entra em cena e o que resta é o indizível, reduzindo esse pai diante das incertezas e incomunicabilidade face à realidade brutal.

Dessa forma, é a linguagem que ressignifica a própria linguagem. Nesse jogo entre linguagens, as barreiras são transpostas, não existindo fronteiras para o silêncio que continua sendo um agente inesgotável de sentidos, logo, não existem palavras suficientes para expressar os sentimentos, sempre existirão mais sentimentos do que palavras, e esses sentimentos podem ser expressos pelo silêncio. A decadência das palavras cede lugar para o silêncio que consegue adentrar as profundezas das dimensões humanas.

Para Roland Barthes, “a narrativa é sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita; pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias” (2011, p. 19). O teórico assegura que existem muitos modelos de análise de

narrativa, e a busca para compreender a estrutura das narrativas não cessa, justamente, porque é infinito o processo de renovação das narrativas, que está presente em todos os tempos e em todos os lugares:

Não há em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todas os grupos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 2011, p. 19).

Barthes tem uma visão ampla que contempla a diversidade da narrativa na vida humana e são inúmeras as narrativas do mundo. Assim,

não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 2011, p. 27).

Como a história, a cultura e a sociedade não são instâncias isoladas, são inter-relacionadas. Da mesma forma, a narrativa não está ausente das mudanças ocorridas, tanto histórica, social e culturalmente. A partir dessas mudanças, as narrativas ganharam outros enfoques. Além disso, as mudanças e a “evolução” de uma sociedade passam pelas narrativas, e essas acompanham as sociedades e suas transformações.

O teórico Oscar Tacca, na obra *As vozes do romance* (1983), no capítulo “O narrador”, define narrador como uma voz que informa e traz informações da história narrada e “não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a quantidade de informação” (TACCA, 1983, p. 64). Para o teórico, “o mundo do romance é, basicamente, um mundo *insólito*. Mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele uma origem” (TACCA, 1983, p. 61, grifo do autor).

A partir do momento em que o narrador se assume, ele se apodera de informações e “a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance” (TACCA, 1983, p. 65). Portanto, para Kayser, “por muito que diferencie as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência” (*apud* TACCA, 1983, p. 67). O teórico afirma que a “visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance” (TACCA, 1983, p. 67), por meio desta perspectiva, define-se a relação do narrador com as personagens.

Como afirma Barthes, “narrador e personagem são, essencialmente, seres de papel” (*apud* TACCA, 1983, p. 67).

A história do romance *O filho eterno* é narrada em terceira pessoa, por um narrador onisciente, ou seja, que sabe o que se passa no íntimo do personagem principal, o pai, possui, como no capítulo em que Tacca (1983, p. 70) discorre acerca do narrador, um “livre trânsito entre o visível e o invisível”. Segundo Reis e Lopes (1980, p. 255), “por focalização onisciente entender-se-á, pois, toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história [...]”. E mais, o narrador, nesse caso, “comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que o interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam” (REIS; LOPES, 1980, p. 255).

Dessa maneira, essa voz enunciativa de *O filho eterno* conhece os pensamentos, emoções e reflexões, tanto do presente como do passado, desse pai “de primeira viagem”, que estava feliz e na expectativa do nascimento do seu primogênito. Ele, inclusive, escreveu um poema, intitulado “o filho da primavera”, para homenagear o filho. Esse pai nascente ainda não havia concluído o curso universitário de Letras. Era, nas palavras do narrador, “alguém provisório” que ainda “não começou a viver [...] ele não é nada, e não é exatamente nada” (TEZZA, 2013, p. 9).

Na obra, o narrador em terceira pessoa deseja revelar tudo o que se passa com o pai, ele detém informações sobre o que as personagens pensam, sentem e planejam. Com isso, conhecemos a complexidade de um pai que está em transformação. O narrador escolhido tem a capacidade de ampliar o ângulo de visão, o que proporciona ao leitor ser informado de fatos do passado, do presente, do futuro e até mesmo dos pensamentos destes e imergir em seus silêncios.

É um homem em construção. Até o momento, ele é um ser compulsivo por bebidas e cigarros. “Infelizmente vive distante mil anos-luz da vida literária nacional, refugiado no silêncio” (TEZZA, 2013, p. 193). A voz narrativa anuncia: tudo é falso, o pai vive ao acaso, como sempre e seu único foco real é escrever, segundo o narrador “um gesto de desespero para não viver; começa lentamente a ser corroído pela literatura, que tenta lhe dar o que ele não pode ter por essa via” (TEZZA, 2013, p. 144), ou seja, um lugar no mundo. O pai fazia do filho a sua desculpa: “sim, é um bom rapaz. Tinha muito futuro. Pena o filho – acabou com ele” (TEZZA, 2013, p. 118).

A expressão de um narrador onisciente que acompanha o protagonista e o descreve brevemente como um “homem distraído” e “provisório”, “alguém que não começou a viver”, visto que, “ele não tem nada, e não é ainda exatamente nada” (TEZZA, 2013, p. 9), era um “filhote retardatário dos anos 70”, (TEZZA, 2013, p. 12), um nômade e chucro. O narrador afirma que o pai era sustentado pela mulher em todos os sentidos, porém, nesse momento, ele a sustentava, na espera do elevador. “Acho que é hoje – ela disse”, a esposa anuncia ao marido que está chegando a hora do filho ser revelado ao mundo. Inicia-se uma nova fase para o casal.

O pai escritor tem um fascínio pelo produto ‘papel’ e o compara ao ouro e à prata, consequentemente, não desperdiça nada. Com isso, são inúmeras folhas acumuladas nas gavetas, com apenas uma parte em branco. Ele, então, começa a dar essas folhas para Felipe desenhar sem se preocupar com o que estava escrito no verso, já que o filho não sabe ler.

Até o dia em que a mãe de Felipe foi chamada à escola. Um colega do menino levou para casa um desenho de presente e no verso “havia trechos cabeludos de *Aventuras provisórias*, palavrões escabrosos e uma cena de sexo” (TEZZA, 2013, p. 197), desde esse momento, o pai verifica cuidadosamente todas as folhas que passa ao filho, não pelo menino, que não aprendeu a ler e não aprenderá, mas pelos outros. “Talvez fosse o caso de ele não escrever mais essas cenas, brinca o pai, quase sério. Alguém já lhe disse: livros tão bons! Tão interessantes! Mas os palavrões!... que pena! Estragam tudo!” (TEZZA, 2013, p. 197).

Para um homem letrado e escritor parece um tanto paradoxal não conseguir expressar-se com palavras, portanto, o silêncio é a linguagem que domina a narrativa, e vamos conhecendo esse pai, por meio da voz do narrador, que por sua vez, procura captar esse homem-pai em suas múltiplas sensações, seus pensamentos e silêncios em busca da aceitação do seu filho. Rosenfeld (2019, p. 32) afirma que no romance o personagem pode permanecer calado, porque “as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos [...]”. Como observamos na obra, a vergonha toma conta do pai, quando o filho está ao seu lado, mesmo o tempo passando, o menino crescendo. O pai ainda sente na alma a vergonha que um dia achou que tivesse superado.

No entanto, o filho, na visão do pai, não consegue aprender sentenças simples, a voz do narrador sentencia que o menino jamais conseguiria “dizer naturalmente uma frase completa com uma oração subordinada e uma coordenada em sequência” (TEZZA, 2013, p. 187), mas o menino observa o pai em uma briga de trânsito e segundo o narrador, a criança “apreende cada gesto, respira a mesma intenção, assimila a aura, os olhos abertos na

admiração incondicional” (TEZZA, 2013, p. 147), a partir dessa imagem da discussão de trânsito, o menino passou a gritar “puta, com uma eficácia articulatória que a fonoaudióloga foi incapaz de arrancar dele” (TEZZA, 2013, p. 148), e o pai tenta explicar para o menino que ele não pode falar ‘puta’ – “o pai errou, filho”, confessa em voz baixa (TEZZA, 2013, p. 148).

A narrativa não assume o ponto de vista do filho com SD, “quando o filho se vê nas gagues filmadas, o pai pensa – o que ele está vendo? Em que dimensão percebe a si mesmo?” (TEZZA, 2013, p. 189). A voz do narrador deixa sua marca, e fica evidente na narrativa que ele sabe mais do que o próprio personagem pai, em alguns momentos, o narrador diz: “mas isso ele não sabe ainda”, mostrando que ele detém muito mais conhecimento que o próprio personagem. Como também acontece logo após do nascimento do menino: “não queria o filho que tem, mas a ideia é apenas uma sombra” (TEZZA, 2013, p. 27). E ainda: “tudo é falso, mas ele não sabe ainda, vivendo ao acaso para sempre” (TEZZA, 2013, p. 144).

O narrador, ao mesmo tempo, mantém um distanciamento, de modo que lhe proporciona uma análise dos sentimentos do pai. Uma narração que cede lugar para as reflexões, discussões e a infinitos silêncios. Um narrador que ataca diretamente, sem meias palavras:

E ele quase se entrega à autopiedade, desenhando um quadro em que ele, bom menino, ao finalmente normalizar sua vida (uma mulher, um salário, estudos regulares, um futuro, livros, enfim), recebe de Deus um filho errado, não para salvá-lo, mas para mantê-lo escravo, que é o seu lugar. Mais um dos testes medonhos do Velho Testamento, em que um deus sádico extrai de suas vítimas até a última gota de alma, para que ele definitivamente não seja nada, apenas uma sombra da sombra de um poder maior. Por quê? Por nada, porque voltaremos ao pó. Seria bom se fosse simples assim, ele suspira: uma explicação, qualquer uma. O problema é justamente o contrário: não há explicação alguma. Você está aqui por uma soma errática de acasos e de escolhas, Deus não é minimamente uma variável a considerar, nada se dirige necessariamente a coisa alguma, você vive soterrado pelo instante presente, e a presença do Tempo — essa voracidade absurda — é irredimível, como queria o poeta. Vire-se. É a sua vez de jogar. Há um silêncio completo à sua volta (TEZZA, 2013, p. 93).

Dessa forma, a narrativa se dividirá na construção da relação de pai e filho e memórias/lembranças sobre alguns episódios da juventude do pai. A vida no teatro, os estudos em Coimbra e a vida clandestina na Alemanha. Além de sua busca por se tornar um escritor.

No decorrer da narrativa, observa-se um pai que descobre muito de si em seu filho com SD, como em uma das epígrafes do texto: “um filho é como um espelho no qual o pai se

vê, e, para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro”, de Søren Kierkegaard. Ao mesmo tempo há na narração pistas de que ocorrerá uma mudança no pai, no futuro, o pai será transformado e o narrador tem consciência desse fato, porém, o pai ainda não sabe. O pai passa por sentimentos ambíguos a respeito do filho que ele gostaria de ter, mas sente-se derrotado pelo filho que ele tem. Passa o tempo e o pai está em outro limbo do tempo, parece estar sempre no mesmo lugar.

O seu filho não envelhece. E além da cabeça, que é sempre a mesma, pelos meandros insondáveis da genética ele crescerá pouco, vítima de um nanismo discreto. Peter Pan, viverá cada dia exatamente como o anterior – e como o próximo. Incapaz de entrar no mundo da abstração do tempo, a ideia de passado e futuro jamais se ramifica em sua cabeça alegre; ele vive toda manhã, sem saber o sonho do terno retorno (TEZZA, 2013, p. 183).

Concomitantemente, o pai alimentava vários sonhos com relação à criança, mas todos frustrados: seu filho não alcançará a normalidade desejada. Nesse jogo de normalidade, o pai também percebia que quem precisava de normalidade era ele. E em vários momentos da narrativa, o pai escritor se comparava ao filho – a relação dele escritor com a síndrome da criança. “Autista, debruça-se sobre o novo romance que escreve já há alguns meses, trapo, indiferente ao mundo, enquanto não consegue publicar o anterior [...] e engolindo a seco as derrotas dos concursos literários” (TEZZA, 2013, p. 115). Além disso, o pai precisa desesperadamente de normalidade, “uma criança normal no horizonte” e se pergunta “onde está a normalidade? Estava em falta no mercado, e ri sozinho” (TEZZA, 2013, p. 115-116). Diante da busca da normalidade e da comparação entre pai-escritor e filho-*Down*, notamos que esse

é ativo, movimenta-se o tempo todo - mais do que seria razoável - mas há algo distante nele, o fechamento misterioso em si mesmo, aquela barreira intransponível diante da alma alheia: jamais entramos nela. A linguagem é uma conquista penosa, terreno em que o filho avança aos solavancos ininteligíveis, cacos de palavras e relações, em meio a gestos e afetos sem tradução. É preciso um certo esforço para amá-lo, ele pensa - ou ele não pensa, o pai, ele não pensa em nada (TEZZA, 2013, p. 117).

O pai descreve a criança e ao mesmo tempo coloca-se no lugar do filho, porque ele mesmo se diz escritor, e afirma estar em treinamento:

O mundo que ele vê não é o nosso mundo. Ele não vê o horizonte; nem o abstrato nem o concreto. O mundo tem dez metros de diâmetro e o tempo será sempre um presente absoluto, o pai descobrirá dez anos mais tarde.

Eu também estou em treinamento, ele pensa, lembrando mais uma recusa da editora. A vida real começa a puxá-lo com violência para o chão, e ele ri imaginando-se no lugar do filho, coordenando braços e pernas para ficar em pé no mundo comum pouco mais de segurança (TEZZA, 2013, p. 130).

O narrador deixa claro que pai e filho são parecidos e espelham-se “naquele instante violento e absurdo - o filho volta a buzinar, olhando para frente, motorista imaginário de uma corrida mental em que ele se vê, talvez, como adulto, e o adulto, criança, não se vê” (TEZZA, 2013, p. 136). Mas o pai reconhece que o problema é ele e não o filho e no silêncio, o pai, caturro, começa a perceber que a pintura do filho vai além do mero artesanato repetido de formas. O menino tem estilo, “uma marca inconfundível que vem do desenho e passa à pintura; ele tem, nos limites da sua síndrome, uma visão de mundo, e seu trabalho a expressa” (TEZZA, 2013, p. 212). E o pai, o que ele tem? Segundo o narrador, o pai inveja o filho,

capaz de equiparar ‘artista plástico’ com ‘astronauta’ ou ‘jogador de futebol’[...] O pai sempre se recusou a dizer, fazendo-se humilde, que ‘escreve umas coisinhas’, o alibi de quem se desculpa, de quem quer entrar no salão mas não recebeu convite. [...] por muitos anos teve vergonha de se afirmar, intransitivo, um ‘escritor’, e a angústia maior vinha do fato de, durante década e meia, não ter nada para colocar no lugar quando lhe perguntavam o que fazia na vida; dizer ‘eu escrevo’ seria confessar uma intimidade absurda, [...] durante todos esses anos sentiu o peso do ridículo de ser escritor, alguém que publica livros aos quais não há resposta, livros que ninguém lê, [...] (TEZZA, 2013, p. 213).

O filho nunca aprendeu a ler ou a escrever, “mas é capaz de copiar as letras do teclado do computador e viajar na sequência interminável de páginas do *Google*, com o total domínio do mouse e da lógica aparentemente autoexplicativa das janelas do *windows*” (TEZZA, 2013, p. 216). O pai por sua vez, sente que está se movendo ou preso em um labirinto, dia após dia, e ele imagina que continua a mesma pessoa: “ele envolto sempre no próprio labirinto. É um projeto artístico, ou um projeto terapêutico? – ele se pergunta às vezes, caneta à mão, diante da página em branco” (TEZZA, 2013, p. 193), o que nos remete a eternidade. Mas entre pai e filho existiria uma corda invisível de “dez ou doze metros pretendo os dois” (TEZZA, 2013, p. 35), impossível uma separação, os dois estão eternamente ligados. O trecho a seguir pode dar uma ideia da dificuldade do pai em lidar com a situação, além de conter inúmeros silêncios:

Não há retorno. Agora é com você. Sente aquele ridículo espasmo na garganta, o corpo exigindo o choro e ele se negando esse direito. Ele para no meio da rua, o sentimento de vergonha, o dia está claro demais – alguém percebeu que ele está chorando, e isso lhe dói. Dá meia-volta, pega outra rua, e outra, mas todas não levam a lugar nenhum (TEZZA, 2013, p. 76-77).

O choro silencioso é extremamente significativo, mas é ainda mais pleno de sentido o medo de ser visto chorando. O fato de as ruas não conduzirem a lugar nenhum significa que não há onde despejar o seu ressentimento, a sua dor. Todavia, apesar de o pai ter dificuldade de amadurecimento, no discurso popular, com o nascimento de um filho, nasce também um pai. Ele precisaria passar por mudanças, mas o nascimento às avessas, não condiz com a chegada do pai letrado, já que Felipe não é exatamente o que ele pensa de um filho, sendo impossível se ver como pai.

Em uma tentativa de fuga, o pai torna-se professor universitário e muda de cidade, convivendo com a família apenas nos finais de semana. Essa mudança dura dois anos. O pai foge do filho numa tentativa de esquecê-lo. Essa ausência do filho, nesse período, modifica o pai, que retorna e passa a aceitar paulatinamente o menino e muda suas atitudes: de desejo da morte da criança, para um amadurecimento e aceitação, não só do filho, mas também do papel de pai de alguém com SD.

A síndrome de *Down* é irreversível, para sempre. Uma circularidade e o próprio menino não tem capacidade suficiente para compreender a relação de tempo. Nesse processo é o pai que necessita estar no tempo presente e apesar de todo o inconformismo e desamparo, ele necessita assumir ser o pai de Felipe. Necessita conhecer seu filho ‘real’, o idealizado não faz parte do seu presente. O filho real trouxe muito sofrimento, na época do nascimento do menino, o estereótipo ‘mongolismo’ era dotado de muitos preconceitos.

Diante disso, o pai passa pelo esvaziamento do filho ideal e reencontra seu filho eterno, apesar de tantas diferenças entre pai e filho, eles têm algo em comum: são torcedores fanáticos pelo clube Athletico Paranaense. E nesse jogo, o pai vivenciou a experiência da paternidade de forma dolorosa e aparentemente fracassada, já que Felipe nunca atingirá o que ele desejava. Os dois juntos precisam fazer a travessia, o pai necessita conhecer o seu filho e Felipe conhecer o seu pai. E nessa travessia, o pai acaba descobrindo muito de si mesmo. E o futebol foi o ponto de aproximação do pai com o filho e do filho com o mundo social.

3.2 Personagens silenciadas

Quando do nascimento da filha do personagem-escritor, o narrador chega a dizer que o seu personagem tinha uma verdadeira necessidade de um componente fora do seu mundo encapsulado: “Ele precisa, desesperado, de uma referência. Eu preciso desesperadamente de normalidade! ele se diz, e se pergunta: onde está a normalidade? Estava em falta no mercado, e ri sozinho” (TEZZA, 2013, p. 115-116). É visível o seu descontentamento com o seu filho com SD. Porém o pai amadurece junto com a narrativa, a ponto de ‘esquecer’ que tem uma filha normal que precisa dele também. Nesse embate entre normalidade e anormalidade, o pai precisa se restabelecer, se reencontrar, para só então estar apto para cuidar dos filhos. Um pai com dificuldade para a vida adulta e ele pensa “talvez a filha, que não tem nada com isso, sofra as consequências de ter um pai que se recusa a crescer” (TEZZA, 2013, p. 192). O narrador descreve:

O primeiro olhar da filha ao pai, na mesma maternidade, na mesma porta basculante, nas mãos do mesmo médico desagradável, na mesma hora e com os mesmos sonhos à espera, agora cheio de pancadas e cicatrizes, mas sonhos ainda, o olhar duro dos olhos negros e vivos da criança espetava os olhos do pai aflito, de novo o desenho de um cartum: era uma criança normal que você queria? Aqui estou eu (TEZZA, 2013, p. 127).

Sobre o silêncio do pai em relação a Felipe, em certo momento, o narrador comenta que a irmã mais nova do menino jamais falará com os colegas de escola sobre a “esquisitice do irmão”, um “silêncio estratégico, que fielmente reproduzia o silêncio paterno” (TEZZA, 2013, p. 163). A irmã assume as brincadeiras com o irmão. Na brincadeira, ela passa a ser a mãe de Felipe e ele continua a ser ele mesmo,

tudo incompreensível. Só a irmã, parece, entende o que ele diz, cuidando das coisas dela, mas com o ouvido atento – e frequentemente promove ela mesma outro teatro, como atriz e diretora de cena, reproduzindo sem saber a vida que leva, teatro e vida são a mesma coisa, e de certo modo trazendo à realidade o irmão que, dócil, sempre aceita de bom grado os papéis que tem de assumir, que são sempre dele mesmo, incrivelmente paciente com a impaciência eventual da irmã. “Você fique aqui! Irmão, não saia daí! Eu sou tua mãe! Isso, bem assim! Muito bem!” (TEZZA, 2013, p. 162).

Pai, mãe e irmã são personagens que não são nomeados na narrativa, o único personagem a receber um nome próprio é Felipe, o filho eterno. Nome originado a partir do grego *Phílippos* cujo significado é ‘amigo dos cavalos’ e que resulta da união dos

elementos *phílos*, que significa ‘amigo’, e *híppos*, que quer dizer ‘cavalo’. Trata-se do nome também de vários reis da Macedônia. É ainda nome bíblico de um dos doze apóstolos, mencionado no Novo Testamento. O que remete à ideia de pai e filho unidos por laços construídos para a eternidade, eternamente filho, eternamente pai. O pai nasce junto com o filho.

Mesmo assim, a narrativa não assume o ponto de vista do filho com síndrome de *Down*, que “vai bem, em silêncio no quarto” (TEZZA, 2013, p. 63) e também não assume o ponto de vista da mãe de Felipe, figura silenciada no romance. Na narrativa não há referências aos nomes das personagens. O narrador chama de ‘ele’, ‘ela’, ‘a mãe’, ‘o pai’, ‘a filha’ e ‘a irmã’. A ausência de nomes das personagens pode se dar devido à grandeza do tema da obra, os nomes passam a não ter sentido, o que importa ser José ou Rosa diante de uma temática tão importante. Além disso, os nomes definem as identidades e, no caso do pai, essa identidade se mostra bem frágil.

A mãe que sustentava o pai em todos os sentidos é silenciada na narrativa, da sua figura, os seus sentimentos, a sua relação com o filho, pouco se sabe. O que sabemos é por meio da voz do narrador que cede em poucos momentos espaço para os sentimentos e emoções da figura da mãe. Apesar disso, o romance inicia com sua voz: “acho que é hoje – ela disse” (TEZZA, 2013, p. 9). Mas no decorrer da narrativa, a mãe é apagada ou censurada. Em um dos episódios em que o menino desaparece e é encontrado pela polícia, porém o pai precisaria comprovar a paternidade porque Felipe nunca o havia chamado de pai. O menino só se dirigia ao pai pelo nome próprio. Essa situação só foi resolvida com a presença da mãe. A mãe é a referência para o menino, já que o protagonista nem era chamado de ‘pai’.

O narrador a trata como: ela, mãe, mulher e esposa. “O pai angustiado, a mãe feliz, a criança chorando, o médico sorridente” (TEZZA, 2013, p. 9-10). Logo após o nascimento, o pai aproxima da mãe, tímido, teme que ela espere dele algum afeto, “alguma efusão sentimental ou amorosa” (TEZZA, 2013, p. 23). Mas o pai tem dificuldades para lidar com afeto. Ao mesmo tempo tem consciência que um nascimento é uma felicidade coletiva e de fato “somos todos irmãos” (TEZZA, 2013, p. 25), os bebês são todos parecidos uns com os outros. O pai olha para o relógio e “revê o dia do nascimento do primeiro filho: 3, como se isso contivesse um segredo” (TEZZA, 2013, p. 26).

No momento da revelação que a criança tem da síndrome de *Down*, a mãe não encontrou palavras para falar, o silêncio se fez presente. Os dias foram passando, dias tensos para a mãe, que se culpou pela síndrome do filho, o pai, nada respondeu “como se

concordasse – a mão que estendeu aos cabelos dela consolava o sofrimento, não a verdade dos fatos” (TEZZA, 2013, p. 42), para o pai a culpa era da esposa, por ter dado à luz uma criança não ‘normal’, e isso tranquilizou-o.

No entanto, o filho parece saborear o aconchego materno e “dorme suave no colo da mãe” (TEZZA, 2013, p. 58). Para o pai, em seu silêncio, afirmava que o nascimento do filho foi uma maldição inesperada. Depois da saída do hospital, em casa, pai e mãe conversaram como se estivesse tudo normal. Porém, os pensamentos do pai estavam no desejo da morte deste não filho e fantasiava: abraçando a mulher e consolando-a da “morte trágica do filho, depois de uma febre fulminante” (TEZZA, 2013, p. 39), mas a mãe sabe da fragilidade e o risco de morte do bebê e “trabalha em sentido contrário” (TEZZA, 2013, p. 39), ela está atenta a qualquer sinal que possa ameaçar o recém-nascido.

O silêncio, a mãe fica tensa com os exames do bebê, enquanto o pai procura encontrar uma saída e questiona “por que alguém assim deve viver?” (TEZZA, 2013, p. 60). Após vários testes e exames, nenhuma dúvida, o cariótipo é de trissomias 21. Faltam as palavras para o pai e para a mãe, e eles são tomados pelo silêncio. O pai ainda fantasia que a parte afetada do cromossomo era das características físicas e não o responsável pelo retardo mental, tudo em vão e o pai percebe “agulhadas silenciosas na alma” (TEZZA, 2013, p. 59) e ele ainda sabe que é um terreno pantanoso, e sabe que não é o terreno dele. O médico informa: se a criança passar por estímulos, ela poderá atingir cinquenta, sessenta por cento da inteligência de uma criança considerada normal. Inicia-se uma batalha contra o tempo e uma corrida para que a criança atinja um certo grau de inteligência, e para o pai, isso era o mais importante: ter um filho normal. Um filho que atingisse/conquistasse a linguagem, caso contrário, para o pai, o filho viveria uma situação primitiva, não civilizada.

A mãe escuta atenciosamente todas as recomendações médicas e “pega a criança no colo [...] e a embala (TEZZA, 2013, p. 61), enquanto o pai “quer ouvir uma mentira, e isso a médica não tem para dar”, além disso, o pai espera um gesto de piedade “disfarçada pela mão da ciência, e isso está em falta” (TEZZA, 2013, p. 72). O tempo vai passando e a relação mãe e filho vai sendo construída. No começo, o bebê não conseguia sugar o seio da mãe e foi necessário “uma corneta medieval de vidro para extrair dos peitos da mãe, do modo mais primitivo”, o leite (TEZZA, 2013, p. 73), e Felipe crescendo apesar da sua síndrome, e nesse contexto é a mãe que sustenta aquela “máquina interminável de estímulos” (TEZZA, 2013, p. 127), porque Felipe desde os primeiros meses de vida iniciou uma série de exercícios para melhor desenvolver-se. Enquanto o pai trabalha com o pensamento na finitude da criança, a

mãe trabalha em sentido contrário: “nesses poucos dias está permanentemente, obsessivamente atenta a cada mínimo sinal que porventura surja para ameaçar o filho” (TEZZA, 2013, p. 39). A mulher tranquiliza-se e o filho “como sempre, também está tranquilo” (TEZZA, 2013, p. 70).

Para o pai a criança: “não é ninguém, sonolenta e indiferente ao inferno em torno” (TEZZA, 2013, p. 72), é somente um ser orgânico buscando sobrevivência. O pai sabendo que é tosco e inacabado, indaga: “até quando a mulher o aguentará” e ele, “até quando aguentará a mulher” (TEZZA, 2013, p. 116).

O casal vivencia o “luto” juntos. Luto que desvela a morte de um filho ideal, sem síndrome de *Down*. Porém de forma diferente: a mãe está atenta a tudo que possa prejudicar Felipe, está atenta a todos os suspiros do filho, para que nenhum mal lhe aconteça, já o pai deseja que aconteça alguma coisa, algum milagre capaz de cessar a vida do menino. A mãe visa à vida do filho, o pai, a sua morte. Mesmo com sentimentos e orientações tão opostas, o casal consegue manter-se ‘unido’ e fortalecer o vínculo entre pai, mãe e filho.

A morte do filho ideal é vivenciada pela mãe e pelo pai e os dois juntos iniciaram uma série de estímulos para ajudar o filho a se desenvolver, a mãe sempre com atenção redobrada. Ela não desiste do filho e é ela que sustenta “aquela máquina interminável de estímulos, agora também com a filha para cuidar” (TEZZA, 2013, 127). Devido a síndrome de *Down*, o menino, desde muito cedo, passou por um processo de estímulos para melhor desenvolver-se e tentar “consertar o defeito de origem” (TEZZA, 2013, p. 96). Em outro momento, o pai coloca o menino em uma rampa, na qual a criança precisa fazer um grande esforço para deslizar até atingir o ponto mais baixo. Isso se repete várias vezes e enquanto o bebê se esforça com os movimentos, o pai vai para o quarto escrever. Em outra etapa, colocam, sobre o nariz e boca de Felipe, uma máscara que dificulta a respiração e o menino precisa de um pequeno esforço para desvencilhar dela.

Todos os dias pai e mãe têm uma tarefa, o filho precisa fazer sessões de cinco minutos, várias vezes ao dia. “De um lado, ele; de outro, a mulher; segurando a cabeça, a empregada, uma moça tímida, silenciosa, que agora vem todos os dias. Três figuras graves numa mesa de operação” (TEZZA, 2013, p. 96). “De braços, a face diante da mão direita, que avança ao mesmo tempo em que a perna esquerda também avança; braço esquerdo e perna direita fazem o movimento simétrico de lagarto, sob o comando das mãos adultas, que são os fios da marionete” (TEZZA, 2013, p. 96).

O pai escritor fecha os olhos e imagina “talvez seja a criança que, do seu silêncio, esteja comandando os gestos cadenciados, quase militares, dos três adultos em torno dela” (TEZZA, 2013, p. 97) e o pai lembrou de uma piada, a dos pombos que adestram os humanos e sorriu. Felipe vai se desenvolvendo e descobrindo os seus limites, graças à “organização da mãe (e não do pai), Felipe começa a se educar e a descobrir, de forma cada vez mais precisa, os seus limites” (TEZZA, 2013, p. 150). O pai que desejou a morte do filho, “num rompante e num tempo que agora lhe parecem absurdamente longínquos” (TEZZA, 2013, p. 158).

3.3 Sentidos de silêncios em *O filho eterno*

Na identificação do silêncio, o papel do leitor é essencial. Da sua perspectiva e sensibilidade vai depender a interpretação daquilo que fica silenciado no texto, mas que está presente e atuante na mente de um receptor crítico e capaz de se embrenhar na narrativa. Para a Estética da Recepção, cada leitor tem a possibilidade de realizar uma interpretação diferente de uma mesma obra, levando em conta que cada um tem um saber e interesses distintos. Por isso, cada sujeito leitor reage ao texto lido de acordo com seus conhecimentos sociais, históricos e culturais, como já foi mencionado no primeiro capítulo dessa dissertação. A Estética da Recepção e a Teoria do Efeito conduzem o leitor à busca de novos sentidos, levando-o a uma visão crítica tanto da obra literária como das ideologias nela contidas.

O silêncio, na concepção de Tofalini (2018a, p. 159), é “o fundamento essencial de todas as artes”. Na literatura, e em qualquer narrativa ficcional, ele se constitui como viabilizador da construção de sentidos. Em *O filho eterno*, percebemos que há muitas ocorrências de silêncios. E, muitas vezes, dispensam-se inclusive as palavras. Na expectativa do nascimento do filho tão esperado, o pensamento do pai idealiza a criança: “o filho será a prova definitiva das minhas qualidades, quase chega a dizer em voz alta, no silêncio daquele corredor” (TEZZA, 2013, p. 15).

Vários trechos da obra foram selecionados, de maneira a deixar explícita como todas essas questões do silêncio perpassam o livro de Tezza, e como eles acabam por permitir uma compreensão muito mais profunda do texto. Assim, o sujeito leitor ao preencher as lacunas e os vazios do texto, compreende melhor os silêncios que envolvem toda a narrativa. Inferimos, portanto, que o silêncio é parte essencial do romance, uma vez que, ele está presente tanto no não dito, como também em todas as lacunas. O silêncio aponta para o irrepresentável e o

intraduzível, porque seus significados são inesgotáveis. O silêncio, dessa maneira, se apresenta ao sujeito leitor de diferentes formas e o leitor atribuirá sentido aos silêncios.

A Estética da Recepção contribui ao prever a interação entre texto e leitor. Nesse sentido, a obra *O filho eterno*, necessita da atuação ativa desse leitor atento. À medida que o leitor compreende os sentidos, ele desvenda os silêncios. Só por meio dos silêncios é que é possível para o leitor compreender os sentimentos do personagem, que se encontra dilacerado. O leitor de *O filho eterno* precisa ter a capacidade de projetar os sentidos para além das palavras ditas e adentrar no silêncio.

Mesmo não verbalizada, essa ideia traz consigo muitos sentidos escondidos nos silêncios. Nesses momentos, o silêncio continua significando, portanto, “o silêncio não é apenas uma certa modalidade de som, é principalmente uma modalidade de sentido” (LE BRETON, 1999, p. 143), não devemos esquecer que “o escritor, as personagens e o próprio leitor sabem que se existem coisas que se podem dizer apenas através das palavras, há outras que só podem ser sugeridas, ditas ou intuídas, por meio do silêncio” (TOFALINI, 2012, p. 2).

O silêncio é capaz de dizer aquilo que as palavras, em alguns momentos, não são capazes ou suficientes de traduzir e dar sentidos, já que ele pode permitir os mais variados tipos de significações, sendo capaz de se transfigurar e até de se metamorfosear (LE BRETON, 1999). Ele se encontra implícito em tudo o

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 (TOFALINI, 2018a, p. 160).

Os silêncios sempre estiveram presentes no texto artístico e, principalmente, nos dias atuais, essa presença vem chamando a atenção de estudiosos para os sentidos que eles apontam nos textos (TOFALINI, 2018a). Em *O filho eterno*, há diversas modalidades de silêncio que possibilitam a construção de sentidos. Trata-se da representação de sentimentos como: a angústia, a aflição, a dor, a vergonha e a solidão de um pai que descobre que seu filho recém-nascido tem síndrome de *Down*. Tal revelação fez com que esse homem ficasse brutalmente devastado e à deriva.

O pai busca abrigo no silêncio, ele não consegue olhar para o filho, ou falar sobre o menino com a esposa, com os amigos ou com os familiares. Esse homem fica desorientado.

Imerso no silêncio da palavra, já que ele não consegue se expressar com palavras, escritas ou faladas. Ele fica quieto. Ele silencia. Somente seus pensamentos divagam na negação desse filho, que para ele é um não filho. Não consegue deixar de pensar que tal filho não precisaria viver. O pai imaginava que só com a finitude da criança sua vida teria sentido, pois o filho era causa de vergonha e destruição de todos os seus sonhos para o futuro. Em nossa sociedade procuramos evitar o silêncio. Buscamos comunicação por meio do som, pela palavra escrita ou imagens com as quais apresentamos um significado claro. Em nossa cultura, enxergamos o silêncio de certa forma como ausência, como não linguagem, porque ele não traz uma resposta objetiva aos nossos anseios. E não podemos esquecer, de mencionar o aspecto múltiplo que o silêncio tem. Cada um dos silêncios que envolvem o personagem pai possui uma multiplicidade de sentidos. Basta atentarmos para os excertos:

Ele fecha os olhos, tentando dar uma dignidade fria ao seu desespero: a contingência do ser é um fato, repete ele, como se a revelação por si só o salvasse do abismo. Mas é ainda incapaz da pergunta seguinte: e daí? (TEZZA, 2013, p. 49).

E ainda:

Oculto-se na sombra do humor. O riso desmonta – nenhuma tragédia sobrevive a ele. E oculta: o homem que ri não é visível. O riso não tem forma – ele dá a ilusão da igualdade universal de todas as coisas (TEZZA, 2013, p. 53).

O que ampara agora, no vaivém desses dias medonhos, é a perspectiva justamente da cardiopatia do filho, que acabará logo com o pesadelo, ele sonha, e mais uma vez se antevê recebendo abraços e condolências sentidas (TEZZA, 2013, p. 57-58).

O silêncio é um espaço aberto. Nesse sentido, ele significa expectativa, ansiedade e desconforto. O silêncio torna-se ‘fala’, porque o silêncio nunca é neutro, sempre haverá sentido. O silêncio é um grande potencial de geração de emoções e de sensações diversas. O personagem pai sente a brutalidade de cada palavra e de cada gesto. Sente-se um derrotado e isso o envenena cada vez mais. O seu refúgio é o silêncio. E desse modo, o texto de Tezza, por meio da estranheza do silêncio do pai, fará com que o leitor compreenda as questões existentes em sua mudez, e assim, a obra de arte surpreende o leitor que cria expectativas, que podem não se concretizar.

Nesse sentido, o leitor é responsável por atribuir valores estéticos e também éticos e morais vivenciados pelo pai. A obra de arte, que está imersa na historicidade, revela para além

do seu poder de impacto. Coloca o leitor em contato com os seus horizontes de expectativa, revelando os silêncios. Diante de um texto literário, o leitor traz o repertório de suas leituras anteriores e é a partir do seu contexto, que será realizada a interpretação. Para Jauss, a experiência ficcional permite ao leitor conhecer a realidade do outro e voltar o olhar para si e, nessa conectividade, o receptor passa por mudanças no seu dia a dia. A literatura e a obra de arte em geral desempenham um papel humanizador ao colocar temas relativos à humanidade, principalmente, os sentimentos. Por consequência, o leitor, passa a refletir sobre a existência humana e a complexidade de mundo. É por isso que se pode afirmar que uma obra de arte remete para a pluralidade.

O pai de Felipe passará anos relacionando-se com o filho por meio de expressões extremamente significativas associadas à condição genética do menino, tais como: ‘criança horrível’, ‘filho retardado’, ‘pequeno monstro’, ‘deficiente mental’, ‘não filho’, ‘filho silencioso’, ‘pequeno problema’, ‘filho pela metade’, ‘pequeno leproso’, ‘pequeno inútil’, ‘filho errado’, ‘criança trissômica’, ‘criança mongólica’, ‘filho incompleto’, ‘filho idiota’, ‘pequena vergonha’, ‘filho invisível’, ‘a coisa’, ‘absolutamente nada’ ‘pedra inútil, entre outros. Tais expressões se encontram carregadas de silêncio e negatividade. Cada uma delas grita a frustração, o desconforto, a perturbação, a agitação e a revolta de um pai cujo filho não corresponde à imagem por ele sonhada.

Nesse turbilhão de emoções, fica evidente que a palavra sozinha é insuficiente para dar conta de representar todos os seus sentimentos e quanto mais a angústia cresce, mais as palavras se esvaziam. Por essa razão, para esse pai expressar o conteúdo de sua intimidade, precisa lançar mão do silêncio para exteriorizar o que está no mais íntimo da sua alma. O personagem pai sabe que as palavras precisam do silêncio porque não conseguem abarcar todo o contingente da sua interioridade. As palavras, embora sejam também permeadas por silêncios, são incapazes de transmitir com eficácia toda a vitalidade dos silêncios.

O discurso verbal está sempre envolto em silêncios e são exatamente os silêncios que permitem a movimentação dos sentidos (ORLANDI, 2011). Por outro lado, nem tudo é possível de ser verbalizado. É aí que o silêncio é capaz de significar por ele mesmo. Então, o pai se vê diante da não palavra, ou seja, diante do silêncio, e é por meio dele que expõe e grita toda sua dor e impotência. Trata-se de um silêncio que pesa e incomoda, porém se faz necessário e é inevitável para garantir e organizar o sentido do texto. Para Le Breton (1999, p. 16), “cada palavra proferida tem sua parte de ruído e a sua parte de silêncio”. Em concordância com o estudioso, acreditamos que os dois elementos – palavra e silêncio – são

constituintes de qualquer texto literário. Quando, no final do romance, o narrador afirma que “nenhum dos dois [pai e filho] tem a mínima ideia de como vai acabar, e isso é muito bom” (TEZZA, 2013, p. 222), ele também indica que a vida é constituída de palavras, ruídos e silêncios. Ora, se eles não têm ideia de como vai acabar é porque o futuro de todo ser humano não é dado a conhecer, permanecendo no silêncio.

Aliás, podemos verificar que em *O filho eterno*, o silêncio se revela mais eloquente que as próprias palavras, tendo em vista o fato de ele se mostrar tão vivo a ponto de fazer parte de qualquer linguagem e, por esse motivo perpassar qualquer palavra. É por meio dele que conhecemos a profundidade emocional desse pai nascente que não consegue falar com a mulher nem com o filho: “viu-se chorando, o que durou pouco. Ele tentava desesperadamente achar alguma palavra naquele vazio” (TEZZA, 2013, p. 33). Nesse momento, há um crescimento da angústia. Ela se torna intensa e grave, não podendo ser expressa em palavras. Para Sciacca (1967, p. 44), “nos sofrimentos essenciais, nas esperanças desiludidas, nas tristezas radicais, as palavras que urgem e premem sufocadas na garganta são retidas pelo silêncio”. Eis o motivo pelo qual o personagem, imerso em sofrimentos, só pode externar a sua dor por meio do silêncio das lágrimas que caem. Para Le Breton (1999, p. 247), “o frágil véu das palavras desfaz-se perante o indizível”. Na obra *O filho eterno*, há lacunas e vazios que instigam a presença do leitor na formulação de sentidos. O leitor precisa preencher esses espaços e assim, dar sentido à história lida, o que resulta em uma construção plurissignificativa. No processo de leitura, o leitor tem acesso à interioridade do personagem. O leitor passa a conhecer a identidade do outro. E no jogo do texto, ele precisa se posicionar, o que o faz questionar uma obra de arte. Em todos os vazios e lacunas o silêncio se faz presente:

O pai não consegue tirar os olhos daquele purgatório em que absolutamente tudo está fora da norma, em que todos os gestos contrariam – uma espécie de ausência coletiva, um mundo paralelo, quando todos os afetados, lesados, deficientes trissômicos, são colocados lado a lado na mesma corrida sem fim em direção a lugar nenhum. Ele ainda não tem noção das diferenças: o conjunto é a diferença. A brutalidade: a guerra talvez seja pior, ele sonha, despencando do alto de sua delicadeza, o pé na porta deste mundo torto, agora sim, realmente torto – anjos tortos, dos que nascem, vivem e morrem na sombra (TEZZA, 2013, p. 84).

Espreitando e analisando os silêncios, vamos descobrindo sentidos encobertos e compreendendo como se configura a relação de pai e filho. É justamente no silêncio que se

revelam os sentidos incrustados no texto. O instante em que o personagem busca fugir pode exemplificar o que fica dito: “o que era aquele momento diante de tudo que talvez já estivesse desenhado diante dele? Um momento insignificante de alguém insignificante preocupado também com um ser insignificante” (TEZZA, 2013, p. 34). O acontecimento poderia não passar de um instante fugaz e tudo voltaria ao normal. Na verdade, o pai, apegado à ilusão, parecia ser portador de uma liberdade descomunal e ele se deu conta delas:

uma breve senda, também na memória do trabalho que ele revisou, e na manhã de uma noite maldormida, mal acordado ainda de um pesadelo, a ideia – o fato, aliás científico, portanto indiscutível – bateu-lhe no cérebro como a salvação da sua vida. A liberdade! (TEZZA, 2013, p. 35).

A liberdade que o pai desejava estava longe de se estabelecer. O filho, que era o seu principal problema, respirava, estava ali. Ele era real e o pai não poderia se desfazer desse ser de forma tão cruel, como um pequeno. Porque não terá sequer a coragem de matá-lo, oferecê-lo em sacrifício aos deuses” (TEZZA, 2013, p. 53).

Ele não conseguiu se livrar do “pequeno problema”. A realidade era outra, era dura e ele precisava enfrentá-la. Era necessário reconhecer o fracasso. O pai precisava assumir o filho indesejado e “cabeceando para negar a realidade pura e simples; é a brutalidade da timidez, que exige explicações que, inexoráveis, se desdobram até o fundo de um fracasso” (TEZZA, 2013, p. 119). Fracasso que o pai tem que aceitar, já que o filho, mesmo tendo síndrome de *Down*, possui boa saúde e o pai não esperava por toda essa vitalidade.

Os silêncios de *O filho eterno* apontam para muitos significados. O pai, pensa que é escritor, mas aos 28 anos ele afirma que ainda não escreveu nada, e tudo que ele tem é um filho recém-nascido que ele não aceita e acredita que morrerá brevemente. O progenitor tenta não pensar, buscando “recuperar o fio de uma rotina que simulasse normalidade, [...] mas esse fato, essa morte anunciada, parecia-lhe, nesse momento, o único lado bom de sua vida” (TEZZA, 2013, p. 38). Na obra, muitos fatores contribuem para tirar o véu da realidade, entre tais fatores se podem contar o preconceito do pai, o preconceito social e o silenciamento da mãe e o silenciamento do filho: “a mãe que não achava nada para dizer. Um pequeno sopro de civilização ainda o fez tocar suas mãos, um gesto esvaziado e falso, frio como gelo, enquanto os olhos dançavam pelas paredes brancas, atrás de uma saída” (TEZZA, 2013, p. 33).

A palavra e o silêncio completam-se em qualquer criação artística. Os ditos e os não ditos são relevantes para a compreensão da obra literária e “quanto maior o grau de artisticidade de uma obra, tanto maiores serão os espaços de silêncio e as possibilidades de

construção de sentidos” (TOFALINI, 2018a, p. 160). No texto de Tezza, em umas das crises, a mãe, em desespero, afirma: “eu acabei com a tua vida”; logo depois o pai “refugia-se no oco da frase, sentindo-lhe o eco, e isso lhe dá algum conforto” (TEZZA, 2013, p. 42), uma vez que, a partir dessa frase ou confissão, tenta se convencer que realmente a culpa fora dela por tudo o que estava acontecendo. Pensando que a mãe de Felipe era a grande produtora de todo o mal, ele poderia sentir a leveza de não ser o progenitor de uma criança *Down*.

A ideia da possibilidade de que uma criança com síndrome de *Down* pudesse morrer cedo era acalentada pelo pai. Ele ainda se entusiasmou ao pensar que crianças com síndrome de *Down* quase sempre teriam uma malformação, o que diminuiria sua expectativa de vida. Vislumbrou, então, um fio de esperança:

Largou da mão da mulher e saiu abrupto do quarto, numa euforia estúpida e intensa, que lhe varreu a alma. Era preciso sorver essa verdade, esse fato científico, profundamente: sim, as crianças com síndrome de *Down* morrem cedo [...] um simples resfriado se transforma rapidamente em pneumonia e daí à morte – às vezes é uma questão de horas ele calculava (TEZZA, 2013, p. 35).

Diante dessa descoberta, o pai acreditava que tudo se resolveria e a vida regressaria à normalidade: “ele acendeu um cigarro, e parecia que a vida inteira voltava ao normal ao sentir aquela tragada maravilhosa, intensa, perfumada: veja, ele se dizia, não há velhos mongoloides” (TEZZA, 2013, p. 35-36). O que habita o pai nesse instante é o silêncio da esperança. Mas é uma esperança diante da possibilidade da morte. Trata-se da esperança de que seu filho tenha uma vida breve. No silêncio, o pai encontra, de modo inapropriado, um alento: silenciar para sempre o não filho, já que a morte é o silêncio definitivo. Nesse sentido, podemos refletir sobre o fato de que “encantador ou insuportável, aceito ou rejeitado, sofrido ou evitado, o silêncio tem uma potência tão infinita quanto o infinito na nossa interioridade” (SCIACCA, 1967, p. 35).

Em *O filho eterno* percebemos que, após o nascimento de seu filho, o pai reflete sobre a forma de como expressar os seus sentimentos em relação ao recém-nascido, por isso se pergunta o que dirá aos outros quando indagarem sobre o nascimento do menino: “sim, nasceu meu filho. Sim, está tudo bem. Quer dizer, ele é mongoloide. Não – essa palavra é pesada demais” (TEZZA, 2013, p. 42).

O pai poderia expressar-se, falando de sua dor e a dor de seu filho nascente ter síndrome de *Down* e como estaria sendo difícil para ele lidar com essa realidade. Porém, para falar do seu filho, ele teria de ultrapassar os seus próprios preconceitos e ainda lidar com o

preconceito de uma sociedade desumanizada. Teria de lidar com a sua decepção por ver que o filho não faz parte dos padrões considerados “normais”. Mas o pai não consegue falar sobre a criança. Para ele, é pesado demais pronunciar o vocábulo ‘mongoloide’.

Trata-se de uma palavra que destrói seus sonhos de genitor. Tal palavra tem um significado extremamente angustiante para o pai, por essa razão é que ela precisa ser silenciada. ‘Mongoloide’ é uma palavra que corrói o íntimo do personagem, mas passa a fazer parte do seu dia a dia. O pai vai revelando seus sentimentos dolorosos e secretos, porque ele mesmo faz parte dessa sociedade preconceituosa. Ele reconhece essa verdade e, nesse confronto consigo mesmo e com a exterioridade, é tomado por muitas dúvidas. Era certo, que em sua vida não existia um espaço para essa criança.

Sua rejeição foi imediata. Tudo que ele tinha projetado para o filho, caiu por terra. O pai foi abatido por um pesadelo e desmoronou. Entra em colapso e sente a alma dilacerada. Busca uma saída: “Mas ninguém está condenado a ser o que é, ele descobre, como quem vê a pedra filosofal: eu não preciso deste filho, ele chegou a pensar, e o pensamento como que foi deixando-o novamente em pé, ainda que ele avançasse passo a passo trôpego para a sombra” (TEZZA, 2013, p. 32).

No silêncio da sua interioridade, a ideia de um filho estava mexendo com os seus sentimentos. Era um misto de felicidade e euforia, talvez insegurança, pensava que ele também seria tão novo quanto o filho. Mas afirmava a si mesmo que seria um bom pai, como nos conta o narrador: “será um pai excelente, ele tem certeza: fará de seu filho a arena de sua visão de mundo” (TEZZA, 2013, p. 14). Seus pensamentos o levavam-no a imaginar o futuro. Mas o futuro é silêncio e os sonhos podem não se realizar. Via a criança cinco anos à frente, crescendo, a sua cara. No entusiasmo da chegada da criança, pouco importava se era um menino ou uma menina, o que importava era que estivesse tudo bem com esse novo ser. Aqui podemos notar as atividades mentais idealizando o descendente no silêncio da imaginação do pai.

No dia 03 de novembro, enfim, seu filho nasceu e o progenitor sabia que junto com o bebê, nascia também um pai: “é um outro nascimento: ele não pode se separar dele” (TEZZA, 2013, p. 20). A felicidade invadiu o seu ser. Ele sorriu diante daquele pequeno ‘joelho respirante’, e empacotado, do outro lado do vidro: isso parece bem bonito. Seria o ‘filho da primavera’ e, lembrou-se o dia que seu herdeiro foi revelado ao mundo. Toda rememoração está repleta de silêncios, porque os silêncios fazem parte da memória.

O nascimento aconteceu em uma noite intranquila, porém feliz, “tudo está indo bem. Na gaiola pública dos recém-nascidos, com os olhos para o berçário, tenta reconhecer seu filho, há uma fileira de seres idênticos atrás do vidro” (TEZZA, 2013, p. 24). Agora não tinha volta, ele tinha um filho: “fecha-se a porteira do passado, abre-se a do futuro” (TEZZA, 2013, p. 25). O pai sabia que nesse momento, não era só o filho que se revelava ao mundo, ele mesmo “também estaria nascendo agora, e gostou dessa imagem mais ou menos edificante” (TEZZA, 2013, p. 10). Essa criança seria a prova definitiva de suas qualidades, mas prefere silenciar, e pensa “a minha vida não começou ainda” (TEZZA, 2013, p. 15).

Para Le Breton (1999, p. 76), “o silêncio está carregado de intenções quando a palavra esperada não surge” e também “o silêncio impõe-se, então, na fuga da palavra” (LE BRETON, 1999, p. 77) e é exatamente o que acontece em *O filho eterno*. O nascimento de um filho, que também era o nascimento do pai, na qualidade de pai – “também estaria nascendo agora”. Seria um silêncio da renovação. O pai se renovaria com a chegada da criança. Encontramos muitos significados para os silêncios que acompanham o nascimento da criança. Tais silêncios excedem, muitas vezes, as palavras, uma vez que as palavras nascem do silêncio: “Se o problema é o filho, ele, o pai, estará perdido, mas isso ele não sabe ainda. Vai começar a corrida de cavalos pelas regras dos outros. Na verdade – é preciso não mentir – pelas regras que ele mesmo aceitou. A ideia de transformação ainda não passa pela cabeça dele” (TEZZA, 2013, p. 69). No caso do personagem pai, ele nunca terá um número suficiente de palavras para expressar os seus medos e as suas angústias, ele estará sempre ancorado no silêncio.

É preciso ter em mente que, antes de a criança nascer, o pai estava radiante com a chegada do bebê e escolheu o nome Felipe para o menino, um nome que vai se incorporando ao universo familiar:

Felipe. Felipe. Um belo nome. Nítido como um cavaleiro recortado contra o horizonte. Um nome com contornos definidos. Uma dignidade simples, autoevidente, ele vai fantasiando: Felipe. Repete o nome várias vezes, quase em voz alta, para conferir se ele não desgasta pelo uso, se não se esfarela no próprio som, esvaziado pelo eco. Felipe (TEZZA, 2013, p. 24).

Por detrás das palavras e conjecturas do pai acerca do nome de seu futuro filho (Felipe), há um contingente de silêncio que grita a importância da criança. Tal importância é possível ser percebida pelo fato de que, entre as personagens que compõem a família, apenas o menino tem nome. Isso parece atestar que, embora com a síndrome de *Down*, Felipe é o

único que não possui crise de identidade, pelo menos aos olhos de seu pai. Diante das dificuldades e sentimentos dolorosos e em um universo de incertezas, olhando para seu “pequeno joelho respirante” (TEZZA, 2013, p. 21), o pai sabia que não tinha nada ainda. Era também um homem nascente, não tinha casa, não tinha trabalho e se considerava predestinado à arte literária,

Numa espécie metafísica de competição. Nem casa, nem emprego, nem paz. Bem, um filho – e, sempre brincando, viu-se barrigudo, severo, trabalhando em alguma coisa enfim sólida [...]. Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual a regra do jogo são outras [...]. Ele vive à margem: isso é tudo (TEZZA, 2013, p. 10).

Os conflitos, as ambiguidades, o ódio, o desespero, a vergonha e a angústia vividas pelo personagem-protagonista, na voz do narrador, vão sendo confessados. Seu projeto, “não saiu como o esperado”, no entanto, o pai tivera um pressentimento logo após o nascimento: “como se fosse ele mesmo, e não a mulher, que tivesse o filho de suas entranhas – a sensação boa, mas irremediável, ao mesmo tempo, vai se transformando numa aflição invisível que parece respirar com ele” (TEZZA, 2013, p. 27). Vale ressaltar que toda essa transformação acontece no silêncio da sua interioridade, o impacto dos acontecimentos, causando um turbilhão de emoções.

O nascimento de uma criança, momento muito esperado dos pais, tornou-se ao mesmo tempo, um momento de ruptura. Enquanto as características da criança permaneciam no silêncio do ventre materno, o pai idealizava. Tratava-se de um bebê que fora desejado, mas que ao nascer, não era bem o que o progenitor sonhava para si, e este foi dilacerado pela revelação do médico. Era, sem dúvida, “a manhã mais brutal da vida dele” (TEZZA, 2013, p. 27). O narrador descreve esse momento em que é revelado que seu tão esperando filho tem síndrome de *Down*:

A mãe vê o filho ser depositado diante dela ao modo de uma oferenda, mas ninguém sorri. Eles chegam como sacerdotes. Em outros tempos, o punhal de um deles desceria num golpe medido para abrir as estranhas do ser e dali arrancar o futuro. Cinco segundos de silêncio. Todos se imobilizam – uma tensão elétrica, súbita, brutal, paralisante, perpassa as almas, enquanto um dos médicos desenrola a criança sobre a cama. São as formas de um ritual que, instantâneo, cria-se e cria seus gestos e suas regras [...] (TEZZA, 2013, p. 30).

Diante de todo esse ritual, o pediatra revelou o que ninguém esperava, já que todos estavam radiantes com a chegada da criança. O médico informava:

– ...algumas características ... sinais importantes... vamos descrever. Observem os olhos, que têm a prega nos cantos, e a pálpebra oblíqua... o dedo mindinho das mãos, arqueado para dentro... achatamento da parte posterior do crânio... a hipotonia muscular... a baixa implantação da orelha e... (TEZZA, 2013, p. 30).

As reticências poderiam ser um meio de realçar algumas características da síndrome de *Down*, ou mesmo uma pausa, momento em que o pai recebe a notícia e as informações interrompem seu raciocínio lógico, permanecendo como uma quebra. Trata-se de um sinal gráfico que denota a infinidade de pensamento, uma pausa ou até mesmo um desejo insatisfeito. O narrador sugere, estabelece caminhos e dessa forma, a reticência leva o leitor ao desdobramento e a um processo criativo, preenchendo esses espaços silenciados pelas reticências¹². Esse sinal denota a omissão daquilo que deveria ser dito.

A partir dessa revelação, o choque foi inevitável e encontramos um homem estilhaçado. Houve um ponto de ruptura e inevitavelmente, essa realidade era abismal e grotesca e o conduziria para a negação da criança, porquanto era uma ideia repulsiva e insuportável a concepção de um filho “defeituoso”. O personagem pai tenta, de todas as formas que pode silenciar a ideia de que seu filho tem uma síndrome. Não conseguiu e essa impotência resultou em sofrimentos extremamente profundos.

As palavras ficaram presas na garganta. Não saíam e nem os gritos. Seu ‘eu’ se fragmentava diante da palavra não dita. Esse desgosto vivenciado pelo pai transformava a situação em uma atmosfera silenciosa. Foi forçado a vivenciar o luto, desse “filho errado”. Luto de insatisfação, cuja realidade lhe machucava a alma. A impotência e o medo ficavam imersos em seus pensamentos, trazendo à tona a realidade psicológica e emocional: “Calar-se é uma forma extrema de defesa, em que se equilibram vantagens e inconvenientes” (LE BRETON, 1999, p. 84).

Para o pai, o calar torna-se um importante mecanismo, até mesmo uma estratégia, pois mantém seu filho com SD afastado do seu discurso. Esse bloqueio, esse silenciamento de si mesmo pode refletir na vergonha que ele passa a nutrir em relação à criança. E por não permitir a presença do “filho invisível” em seus diálogos, acontece um apagamento da

¹² Figura de linguagem chamada ‘aposiopese’, que significa silêncio súbito. O Dicionário de Termos Literários de Massaud Moisés a define da seguinte maneira: “suspensão de um pensamento já iniciado, por meio de corte repentino na cadeia sintática. Espécie de anacoluto consciente, a aposiopese assinala o momento em que o escritor interrompe bruscamente a sequência das ideias, 1) ao perceber que vai adiantar raciocínios ou surpresas, 2) quando pretende dar ênfase às palavras, ou quando se dá conta de que vai dizer mais do que deseja. No geral, a ‘aposiopese’ evidencia-se, graficamente pelas reticências [...] (2004, p. 34).

criança, um silenciamento. O pai nega esse “pequeno inútil” e recusa-se a reconhecê-lo, reduzindo-o ao vazio e ao silenciamento. Para Le Breton (1999, p. 88), “o silêncio é um instrumento de resistência, mas também de poder, de terror, uma forma de controlar uma situação com mão de ferro”. E o pai então se apodera do silêncio para se proteger.

Esse silêncio enfatiza sentimentos associados a estados emocionais negativos que o pai vivencia. O silêncio reforça todo o desconforto e constrangimento no momento em que é revelado que seu filho tem síndrome de *Down*. Fica perceptível que, em cada momento de silêncio, é possível que várias ideias e sentimentos sejam evocados. O silêncio não é um gesto neutro, onde nada acontece, ele é expressivo. Trata-se de uma forma de comunicação. O silêncio é ressonante, é potente. Ele comunica a subjetividade desse homem que busca os sentidos dos acontecimentos, dos silêncios, e busca a construção da sua própria identidade. Assim,

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, 2011, p. 89-90).

Dessa maneira, cabe ao silêncio dizer o que as palavras sozinhas não são capazes de expressar. O pai é evocado pelo silêncio da derrota e sente-se impotente, por consequência, o silêncio é “inquietante [...] coloca o homem perante si mesmo, em confronto com amarguras escondidas, com fracassos, com remorsos [...]” (LE BRETON, 1999, p. 155). É no silêncio que o pai deixa de produzir discursos e, por vezes, assombra-se com sua frivolidade e crueza. Esse homem não se sente preparado para receber o filho “deficiente mental”, de modo que o silêncio se torna “intocável e ultrapassa infinitamente o indivíduo. [...] O luto, o vazio de uma existência ou uma solidão difícil de assumir” (LE BRETON, 1999, p. 153). Além disso, “retira qualquer domínio sobre o acontecimento e suscita o medo” (LE BRETON, 1999, p. 155).

O pai conhecia todas as características de uma criança com síndrome de *Down* que, popularmente, na década de 1980, era conhecida como mongolismo. A ideia de ter um filho fora dos padrões considerado ‘normal’ era a maior transformação de sua existência. Para ele,

tudo poderia ter um novo começo, porém, com um filho com SD, não seria possível recomeçar:

Em um átimo de segundo, em meio à maior vertigem de sua existência, a rigor a única que ele não teve tempo (e durante a vida inteira não terá) de domesticar numa representação literária, apreendeu a intensidade da expressão “para sempre” – a ideia de que algumas coisas são de fato irremediáveis, e o sentimento absoluto, mas óbvio, de que o tempo não tem retorno, algo que ele sempre se recusava a aceitar. Tudo pode ser recomeçado, mas agora não; tudo pode ser refeito, mas isso não; tudo pode voltar ao nada e se refazer, mas agora tudo é de uma solidez granítica e intransponível; o último limite, o dia da inocência, estava ultrapassado; a infância teimosamente retardada terminava aqui, sentindo a falta de sangue na alma, recuando aos empurrões, sem mais ouvir aquela lenga-lenga imbecil dos médicos e apenas lembrando o trabalho que ele lera linha a linha, corrigindo caprichosamente aqui e ali detalhes de sintaxe e de estilo, divertindo-se com as curiosidades que descreviam com o poder frio e exato da ciência a alma do seu filho. Que era esta palavra: “mongoloide” (TEZZA, 2013, p. 30-31).

Na difícil descoberta, o silêncio, que já se fazia presente, adquire sentidos. Ele não disse nada, não encontrava palavras, nunca soube o que dizer, eram, somente, “três estranhos em silêncio. Não há o que abraçar” (TEZZA, 2013, p. 66). O silêncio se impôs na cena. O silêncio é imenso e devastador, os não ditos são lançados a todo instante, porém, sem solução. O pai foi ferozmente inundado por uma profunda dor e desejava permanecer em um passado próximo, o qual antecedia a revelação de que seu tão esperado filho tem trissomia do cromossomo 21. Trata-se do momento em que as palavras são sufocadas pelos sentimentos. E o que sobra é o silêncio.

Na obra estudada, o pai silencia diante do “filho incompleto”, tenta se tranquilizar com a normalidade da creche, porém, ele é incapaz de falar com a família e amigos sobre a síndrome do menino, o pai permanece “oculto na confortável solidão” (TEZZA, 2013, p. 152). Muitos só saberão dessa revelação – que o seu primogênito tem síndrome de *Down* – muitos anos mais tarde. Para o pai parece que “há duas forças agindo nesse seu esmagamento silencioso da verdade” (TEZZA, 2013, p. 152): vergonha e piedade.

A vergonha enfrentada e a piedade, tudo isso não passa de uma desculpa insuficiente, porém, o pai vive um orgulho mortal e acreditando que o filho o diminui, ele vive sob esse brio que o emudece, apesar de ser homem “letrado e esclarecido”, mesmo assim, é mais inseguro que o filho “que vem crescendo sob um bom roteiro” (TEZZA, 2013, p. 152). O silêncio torna-se capaz de alcançar e significar o irrepresentável. O pai é tomado pelo silêncio

da vergonha. Vergonha - palavra recorrente no texto, que demonstra todo o conflito que o dilacerava, que “leva aos trancos uma pequena vergonha nas mãos” e ainda “o problema é dele, a desconcentração é dele, o fracasso é dele e intransferível” (TEZZA, 2013, p. 145).

O silêncio é esse espaço das múltiplas significações que, “por vezes, está carregado de significados que anulam as palavras” (LAVELLE *apud* LE BRETON, 1999, p. 175). Apesar da ausência de som, está carregado de sentidos. Nessa sombra, nessa corda bamba, o pai não aceitava a ideia de ter um “pequeno leproso”, era como uma maldição ou uma provação de Deus, e o pai lutava,

como um boi cabeceando no espaço estreito da fila do matadouro; recusava-se mesmo a olhar para a cama, onde todos se concentravam num silêncio bruto, o pasmo de uma maldição inesperada. Isso era pior que qualquer outra coisa, [...] – nem a morte teria esse poder de me destruir. A morte são sete dias de luto, e a vida continua. Agora, não. Isso não terá fim (TEZZA, 2013, p. 31).

Diante do choque de tal revelação, o pai foi colocado no limite da linguagem. As palavras esconderam-se e instaurou-se um silêncio brutal, agressivo e arrasador. Ele não encontrava o que dizer, tamanha era a sua dor e a sua angústia. Com as ideias obscurecidas, ele caminhava como um *flanêur*

pela cidade, numa súbita manhã vive a estranheza de seus passos, ressoando num silêncio absurdo em meio à multidão dos estranhos; volta-lhe aquela percepção dura, implacável, de que ele não é mais a mesma pessoa, de que agora passou em definitivo para o outro lado, ainda desconhecido, de que absolutamente nada tem retorno e ele está condenado à escravidão deste momento presente que não termina nunca e que ele não domina (TEZZA, 2013, p. 75).

O sentimento de estranheza perpassa todo o seu ser e o silêncio domina-o e ele tenta de tudo para escapar do filho da primavera, visto que a descoberta de que Felipe tem síndrome de *Down* deixou-o esfacelado, era um fato que ele não poderia suportar.

Sabendo que crianças com síndrome de *Down* poderiam viver menos ou até mesmo morrer nos primeiros meses de vida, ele, nesse contexto de vida e morte, sentiu-se aliviado com a possibilidade de óbito do bebê: “[...] Essa morte anunciada, parecia-lhe, nesse momento, o único lado bom de sua vida” (TEZZA, 2013, p. 38), e essa ideia tranquilizou-o, mas nunca compartilhou com a esposa a revelação libertadora e os seus pensamentos funestos. O pai preferiu silenciar.

Em uma sociedade onde o som e o exagero da palavra prevalecem, o silêncio, mesmo reprimido adquire um valor infinito, pois é por meio dele que o pai deseja a morte do filho. Le Breton (1999) pondera que calar sem motivo é tão insuportável como falar para não dizer nada. O antropólogo afirma que o silêncio de quem presencia a morte "é a marca, quase metafísica, da reticência em acreditar na imobilidade de mármore daquele de quem buscamos o olhar e cuja fala ou escuta ainda estava presente nos minutos precedentes" (LE BRETON, 1999, p. 245).

Diante da morte são suscitados sentimentos como: a raiva, a angústia e a dor, que fazem do luto momentos de grande silêncio e solidão, além de ser marcada por um grande vazio. Porém, para o pai seria um momento de libertação e alívio, sendo o vazio preenchido por grande satisfação. Já que a 'tragicidade' da ausência do recém-nascido seria marcada por felicidade e bem-estar. O progenitor esperava um prognóstico sombrio: que a vida do filho fosse breve, e ainda, esperava um 'milagre', que a morte acontecesse o quanto antes.

Essa morte anunciada seria a retomada de sua vida. Esse ser "enlutado" não estaria triste pela perda do filho, mas radiante, porquanto a ausência deste já se fazia presente no íntimo do pai, nesse momento, de modo que a morte da criança suscitaria nele a alegria e o deleite. Com a morte, o pai silenciaria para sempre o bebê e se veria livre para não assumir um filho "retardado mental", um filho indesejado. O pai "em lapsos visionários de que ele mesmo achava graça, nervoso, preocupando-se com a feiura da criança – como convencer os outros de que aquele pequeno monstro seria de fato uma criança normal?" (TEZZA, 2013, p. 48). E por tratar-se de uma criança "deficiente", a morte "também não seria tão trágica, afinal, pela vulnerabilidade da criança – uma infecção e ela não sobreviveria" (TEZZA, 2013, p. 48).

O pai não se angustiou perante a certeza da cessação da vida da criança, ao contrário, essa ideia o deixou confortado. Seus pensamentos não corroeram sua alma, mas suavizaram-na. Sua inquietação era para que a morte, inevitavelmente, anunciada chegasse o quanto antes. Era irremissível ter um filho com SD fazendo parte da sua vida. Não havia lugar para um "filho idiota". O pai, letrado, sente um verdadeiro mal-estar por ter um "deficiente mental" fazendo parte dos seus dias e considerava que isso era demasiadamente detestável.

O progenitor acreditava fielmente que a morte daquele ser "insignificante" seria a única solução. Por isso, calculava as horas para a finitude da criança. E há mais. Entusiasmou-se pensando nas crianças com o mesmo 'problema': "quase todas têm problemas graves de coração, malformações de origem que lhes dão uma expectativa de vida muito curta. Extremamente curta" (TEZZA, 2013, p. 35). Recusava o filho e argumentava que ninguém

estava preparado para receber um ser com tais condições, principalmente o primeiro filho: “um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho” (TEZZA, 2013, p. 32).

Nesse sentido, o pai é silenciado, ou seja, o silenciamento que expressa “palavra encoberta, palavra rejeitada, [...] pelo medo, [...] ou preconceito” (KOVADLOFF, 2003, p. 26). O pai esperava pelo silêncio pleno do filho – a morte. Diante dessas circunstâncias de dor, angústia, desamparo e vergonha, o pai buscava desesperadamente o consolo na morte do seu não-ente. Ele esperava que “a criança mongólica”, tivesse um prognóstico sombrio, e acreditava no ‘milagre’ de que o menino deixasse a vida o mais breve possível. Para Sciacca (1967, p. 60), o silêncio tem uma força suprema. Ele é

o corpo ausente da alma presente de uma palavra abismada. Presumir dizer, dizendo em palavras ou cores ou sons, aquilo que somente o silêncio sabe dizer sem ousar dizer – tamanha é a sua potência que tem força suprema de não ousar dizer – é um orgulho excêntrico, um frenesi racional.

O personagem pai pensava, mas não ousava verbalizar. Ele repetia para si mesmo “eu não preciso deste filho” (TEZZA, 2013, p. 32). E recordou grandes escritores como James Joyce e Thomas Mann para comprovar que pessoas com SD não chegam a ocupar o universo da ficção: “não há mongoloides na história, relato nenhum – são seres ausentes [...]. Os mongoloides não existem” e garante que nem mesmo o cinema “em seus 80 anos [...] jamais os colocou em cena. Nem vai colocá-lo” (TEZZA, 2013, p. 36). O pai, amparando-se na literatura e no cinema, busca a comprovação de suas angústias, que não existem seres mongoloides como personagens ficcionais em narrativas romanescas e cinematográficas. Para o pai, se esses foram silenciados nas artes, não fazem parte da história e não precisam fazer parte dos seus dias.

Nesse sentido, não precisava se preocupar. Acreditava que o filho não viveria muito. Era, na verdade – pensava ele –, Deus dando lhe uma provação, um teste, mas ele sempre fora um homem “otimista” (TEZZA, 2013). Ao mesmo tempo, o pai voltou o olhar para si e concluiu que nunca havia conseguido um trabalho regular e que ele mesmo não tinha competência para sobreviver: “penso que sou escritor, mas ainda não escrevi nada” (TEZZA, 2013, p. 37).

O pai, fugindo dos acontecimentos, calava-se, na tentativa de sufocar sua incurável dor, silenciava-se. Por outro lado, conhecia as estatísticas evidenciadas em estudos de renomados professores de que “cerca de 80% das crianças mongoloides sobrevivem muito

tempo” (TEZZA, 2013, p. 55). Tais estudos ressaltavam que, em relação aos que têm síndrome, tudo estava mudando devido à ciência que buscava soluções para os indivíduos com SD. No entanto, o pai estava com o pensamento firme na finitude do recém-nascido e não acreditava nessa evolução: “não no meu caso, ele sonhava e sacudia a cabeça” (TEZZA, 2013, p. 55). Ele tinha convicção plena de que o filho iria morrer logo e isso “tranquilizou-o secretamente” (TEZZA, 2013, p. 39).

É na previsão do luto que são silenciados os medos de caminhar na vida com a responsabilidade de ter um filho com SD. O pai pensava que poderia ser qualquer coisa, quando bem entendesse: “ele ainda podia mudar de rumo; ele não tinha destino algum. Tinha só a arrogância feliz da liberdade. Fodam-se” (TEZZA, 2013, p. 44). E o narrador descreve os sentimentos do pai, e o que pensava de uma criança com SD e principalmente o que era para ele ter em sua vida “um ser insignificante”:

Um momento insignificante de alguém insignificante preocupado também com um ser insignificante [...] Cada coisa que há no mundo! Crianças cretinas – no sentido técnico do termo –, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal; que não terão praticamente autonomia nenhuma; que serão incapazes de abstração, esse milagre que define[...]. Para eles, o tempo não existe. A fala será, para sempre, um balbuciar de palavras avulsas [...]. A estrutura do andar será sempre incerto, e lento; e se os pais se distraem, eles engordarão como tonéis [...]. São caturros e teimosos [...]. E são crianças feias, baixinhas [...] – pequenos ogros de boca aberta, língua muito grande, pescoços achatados (TEZZA, 2013, p. 34-45).

Ao descrever somente os aspectos negativos da criança, contraditoriamente, reforçava os sentidos dos silêncios que ele teimava em não compreender. Trata-se daquilo que não queria enxergar, o menino, todavia, já havia ocupado e se apoderado da sua vida. Realmente, aquela criança considerada ‘horrível’:

Já ocupava todos os poros de sua vida. Haveria, para todo o sempre, uma corda invisível de dez ou doze metros prendendo os dois. E então iluminou-se uma breve senda, também na memória do trabalho que ele revisou, e, na manhã de uma noite mal dormida, mal acordada ainda de um pesadelo, a ideia – ou o fato, aliás científico, portanto indiscutível – bateu-lhe no cérebro como a salvação da sua vida. A liberdade! (TEZZA, 2013, p. 35).

Para esse personagem, o mais importante não era resolver ou procurar ajuda médica para o filho, ele não queria resolver o problema do ‘filho silencioso’, mas, sim, o “espaço que ele ocupa na sua vida” (TEZZA, 2013, p. 42). Ele acreditava que o recém-nascido era um

problema e que na sua vida não existia um lugar para aquela criança, e o pai se pergunta: que coisa é meu filho? De fato,

tudo que ele queria era um apoio silencioso naquela passagem de tempo, qualquer coisa que não fosse encarar o fato em si. Deixar escorrer o tempo, no limbo da inconsciência. Mais uma vez ele saíria do outro lado, sozinho, são e salvo, mais experiente, mais maduro, mais compenetrado de seu grande destino (TEZZA, 2013, p. 48).

O desejo da morte do filho não o deixava. Ele se via em uma cena de filme inglês: um enterro sob uma árvore, todos de preto em uma tarde melancólica, sem participação dos trabalhos religiosos, em suas palavras, “uma cerimônia limpa e tranquila” (TEZZA, 2013, p. 58). E, assim, teria um recomeço. Porém, o pai sentiu vergonha do próprio sentimento: “a estupidez de sua frieza oculta – ele não consegue ocultá-la; em lapsos, esse desejo volta irresistível, e é como um sonho” (TEZZA, 2013, p. 58). Toda sua incompletude “pode ser compreendida com o trabalho do silêncio. O sujeito tende a ser completo e, em sua demanda de completude, é o silêncio significativo que trabalha sua relação com as diferentes formações discursivas, fazendo funcionar a sua contradição constitutiva” (ORLANDI, 2011, p. 78).

O pai sentiu vergonha dos sentimentos sombrios, vergonha essa que durou pouco. Sua grande esperança era acreditar que o menino tivesse uma vida considerada normal: “[...] algum dia o seu filho vai falar, vai ler, vai escrever, vai se civilizar? Sente a realidade bruta: como sempre, é preciso não mentir. Não, o seu filho jamais será uma criança normal” (TEZZA, 2013, p. 127). A normalidade que o pai tanto desejava era impossível. Sentia a realidade bruta e sabia que o filho jamais atingiria os padrões considerados normais. O pai sentia o silêncio que lhe conferia sentimentos de tristeza. Precisava de um tonificador que lhe proporcionasse superação e conforto.

Tal tônico chegou. Em uma consulta médica, o pai foi avisado, por um dos médicos, de que o bebê tinha um sopro. Ele, na felicidade da esperança da morte da criança, já imaginou uma cirurgia de coração “atrás de um defeito impossível de resolver no meio daquele sangue, dedos em luva arrancando um pequeno coração inútil, que ainda bate” (TEZZA, 2013, p. 60). Para sua decepção, a jovem médica, porém, constatou que não havia nada de errado com o coração de Felipe. Não obstante, o pai garantiu que não seria “derrotado pela vergonha de seu filho” (TEZZA, 2013, p. 63). Entretanto, o pai, ao autoafirmar sua condição de superioridade diante de seu filho que representava tamanha vergonha, garante que não seria derrotado por essa “criança inútil”. Esse infindável tormento esmagava-o.

Havia um silenciamento em relação ao filho. Felipe era o filho que ainda não existia na concepção do pai. Para ele, o que existia era “só um problema a ser resolvido” (TEZZA, 2013, p. 86) um “não filho” que precisava conquistar o seu espaço e “o seu direito de se tornar um filho” (TEZZA, 2013, p. 105), pois o pai, diante da condição genética do bebê, acreditava que o menino era uma “pedra silenciosa no meio do caminho” (TEZZA, 2013, p. 112). No silêncio dessa última frase se encontra uma referência à obra de Carlos Drummond de Andrade¹³, renomado escritor da literatura brasileira. Para o pai, no caminho da vida a pedra era Felipe. O pai não percebeu, mas essa pedra era transformada dia após dia e, à medida que se transformava, o pai do Felipe era também transformado, lapidado. Ele, que se encontrara em um estado ‘bruto’ sabia que era “preciso um certo esforço para amá-lo” (TEZZA, 2013, p. 117). De qualquer modo, o pai reconhecia que era uma pessoa “tosca, bruta, inacabada [...]” (TEZZA, 2013, p. 116).

O pai estava dominado pela vergonha, porém não queria aceitar essa condição e acreditava que esse sentimento era algo que só os medíocres sentem. Ele sentia algo que queimava sua pele, essa reação não poderia fazer parte da sua vida: “o sentimento era insuportável de alguma coisa errada. E alguma coisa errada não com o filho, mas com ele mesmo” (TEZZA, 2013, p. 45). Silenciar sentimentos tornam-nos ainda mais dolorosos. O pai de Felipe era absorvido por uma insegurança absurda, tinha um filho em cuja vida ele não acreditava. Pensava que não iria sobreviver e se sobrevivesse seria “uma pedra inútil” que ele teria que conduzir, uma vez que não teria coragem de matá-lo e nem de entregar em sacrifício aos deuses. Teria de carregar o “não filho” nas mãos. E uma de suas preocupações era como convencer as pessoas de que aquele “pequeno monstro”, era uma criança normal. O personagem pai chega ao ponto de querer silenciar uma síndrome, fazendo os seus conhecidos acreditarem que o menino era completamente normal, e assim, ele jamais falava sobre a síndrome do filho.

Tamanha era a sua recusa e angústia que não conseguia olhar para o menino, olhar para a esposa, para os parentes e nem olhar para os médicos. Ele sentia “uma vergonha medonha de seu filho e prev[ia] a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida” (TEZZA, 2013, p. 32). O pai sentia o eco de sua mudez. Era forçoso fazer silêncio. É que “a comunicação é mais difícil de encetar quando um indivíduo de aparência normal aos

¹³ “No meio do caminho” de Carlos Drummond de Andrade, publicado primeiramente em 1928 na revista Antropofagia.

olhos da sua comunidade social é, pela primeira vez, colocado em frente a alguém que tem um defeito físico ou sensorial” (LE BRETON, 1999, p. 33).

Mais do que não ter coragem de olhar para pessoas, devido aos remorsos pelos seus pensamentos, o pai não conseguia olhar para eles, porque tinha vergonha de não ter conseguido silenciar para todos, o ‘problema’ do filho. Esses eram os momentos em que os silêncios pareciam não dar conta de apagar uma realidade. E o silêncio não só não apaga a realidade, mas torna-a ainda mais tangível. Para Le Breton (1999, p. 239), “o sofrimento nasce da repressão das emoções, daquilo que se não diz, de rancores [...]. O desgosto ou a dificuldade de comunicar abafam a palavra e a impotência em conseguir dar sentido ao acontecimento, em conferir a ligação, multiplicam a dor”.

A dor latejava e atormentava-o, não permitindo o esquecimento: seu filho com SD era real. De fato, “a dor é um luto provisório ou durável [...] fechada na obscuridade do corpo, a dor fica reservada à deliberação íntima do indivíduo. Há um indizível que esconde a linguagem, que prejudica a facilidade da palavra” (LE BRETON, 1999, p. 235). No corpo desse pai, havia o desespero, a sua mente estava fixa na morte da criança, ou melhor, nas chances de sobrevivência desse não filho, em função disso, a perspectiva de vida da criança, assustava-o. Ele não queria e não aceitava um filho deficiente, era uma vergonha repulsiva.

Compreendemos que o silêncio não é a ausência de ruídos e de som. Santiago Kovadloff (2003, p. 25) vai mais longe: “o silêncio não é o fracasso, e sim o acabamento, a culminação da linguagem”. É no silêncio que afloram as emoções mais íntimas do personagem:

No momento em que enfim se volta para a cama, não há mais ninguém no quarto- só ele, a mulher, a criança no colo dela. Ele não consegue olhar para o filho. Sim – a alma ainda está cabeceando atrás de uma solução, já que não pode voltar cinco minutos no tempo. Mas ninguém está condenado a ser o que não é, ele descobre, como quem vê a pedra filosofal: eu não preciso deste filho, chegou a pensar, e o pensamento como que foi deixando-o novamente em pé, ainda que ele avançasse passo a passo trôpego para a sombra. Eu também não preciso desta mulher, ele quase acrescenta em um diálogo mental sem interlocutor: como sempre está sozinho (TEZZA, 2013, p. 32).

É essa angústia e vazio que o pai de Felipe enfrenta: “é preciso esperar para que a pedra pouse vagarosamente no fundo do lago, enterrando-se mais e mais na areia úmida, no limo e no limbo, é preciso sentir a consistência daquele peso irremovível para todo o sempre, preso na alma” (TEZZA, 2013, p. 66). São dias angustiantes e mal-acabados, ruidosos e

silenciosos ao mesmo tempo, as palavras sucumbiram, deixando aflorar os silêncios que gritavam a aflição, o sofrimento e a agonia.

O pai chorou, porém não um choro de comoção, mas havia “alguma coisa misturada a uma espécie furiosa de ódio” (TEZZA, 2013, p. 31), porque essa criança “não é absolutamente nada” (TEZZA, 2013, p. 64), e para o pai, o desejo maior era o mascaramento, era a finitude desse não ser. Nesse sentido, o silêncio para Orlandi (2011, p. 74) é “o conjunto do que é preciso não dizer”. São fatos na narrativa que o pai se sente impotente para pronunciar, grandes e dolorosos demais para serem proferidos. O pai silencia. Para Wittgenstein, “aquilo que não se pode dizer, deve-se calar” (*apud* HOMEM, 2012, p.13).

O silêncio está presente constantemente na vida do homem e nessa obra, particularmente, a narrativa ratifica essa afirmação, pois tudo implica e envolve o silêncio. O silêncio é fundamental para o personagem pai se expressar, tamanha era a sua derrota diante de um “pequeno problema”. As palavras tornam-se insuficientes, os elementos significativos nem sempre estão em evidência, eles vão sendo revelados nos silêncios. É crucial observar o transbordamento de silêncios na obra, por que ele é o fundamento, é a resposta que o pai procurava. O pai luta contra uma palavra insuficiente, e a possibilidade de despertar pensa naquelas com quem convive:

o segundo terror que o silencia é justamente esse: a piedade, o alimento da pieguice, que é a forma grudenta, caramelizada, da mentira. A metáfora para dizer não o que não pode ser dito de outra forma, mas para ocultar o que pode ser dito a seco, a coisa-em-si. A coisa-em-si; às vezes ele pensa nisso – que bicho eu sou? E o Felipe, quem ele é e como eu posso chegar nele? (TEZZA, 2013, p. 152-153).

As palavras estavam silenciadas, visto que a dor já não consegue encontrar palavras “capazes de a descreverem. Transforma a linguagem em impotência, só lhe resta calar-se, o que de si já é expressivo” (LE BRETON, 1999, p. 236). Não havia nenhuma palavra e ao mesmo tempo não conseguia fixar seu olhar de pai em alguma coisa, muito menos “na coisa que estava nas mãos da mãe” (TEZZA, 2013, p. 33). Ele sabia da necessidade de dizer alguma coisa, no entanto, ele nunca soubera o que dizer. É que na “imensidão do silêncio rodeia qualquer escrito, qualquer assunto, qualquer existência humana, deixando-lhe justamente a possibilidade do seu encaminhamento ao longo de uma margem sem princípio nem fim” (LE BRETON, 1999, p. 265). A dor enfrentada “interrompe a ligação social, criando uma solidão difícil de romper, a não ser pelo lento prazer de viver” (LE BRETON, 1999, p. 235). O pai

queria viver na ausência do filho. Ele enfrentava o limite da linguagem. Não conseguia falar sobre o bebê. Sua dificuldade evidenciava a dolorosa descoberta: falar do “filho retardado”:

E é uma criança – como todo recém-nascido – feia. É difícil imaginar que daquela coisa mal-amassada surja como que por encanto algum ser humano, só pela força do tempo. E no caso dele, ele pensa [...] a troco de nada [...] ele conclui todos os dias: essa criança não lhe dará nada em troca. Sequer aquele prazer mesquinho, mas razoável, de mostrá-lo aos outros como um troféu, já antevendo secretas e inauditas qualidades no futuro daquele (que seria um) belo ser. Se eu escrever um livro sobre ele, ou para ele, o pai pensa, ele jamais conseguirá lê-lo (TEZZA, 2013, p. 74).

O pai sentia-se diminuído, frustrado por ter um filho com SD e ele o vê como um “filho invisível”. Nesse contexto, seu orgulho leva-o para os recintos do silêncio. Os seus sentimentos paternos são esquecidos, dado que o personagem não permite que eles aflorem para, assim, viver o luto da paternidade. Ao mesmo tempo, as dificuldades que o pai enfrentava para destruir o seu próprio preconceito, ajudavam-no a construir, silenciosamente, o seu amor por Felipe e, a partir daí, proporcionar um novo nascer, por consequência, “o pai ainda não sabe, mas começa a ter uma ideia de filho” (TEZZA, 2013, p. 68). Diante de tantas dores e decepções, o pai começa a entender que “o problema não é o filho, o problema é ele” (TEZZA, 2013, p. 68). O que estava errado não era relacionado com o filho, “mas com ele mesmo” (TEZZA, 2013, p. 45). Portanto, “quem precisava de normalidade é o pai” (TEZZA, 2013, p. 127). E pela primeira vez, sente que seu filho possui uma existência, seu filho “é um indivíduo, o que o surpreende” (TEZZA, 2013, p. 86).

O espectro da paternidade ressoava e a luz da paternidade aflorava. Ele não sabia o que fazer com o menino, a partir dessa revelação: “ele pensa muito; é preciso arrastá-lo. Ou, pelo menos, saber afinal quem é o intruso” (TEZZA, 2013, p. 69). O pai tinha consciência de que o intruso, o doente, era ele, e que precisava deixar o filho fazer parte da sua vida, porquanto, o bebê “ainda não é exatamente um filho. O pai não sabe disso, mas o que ele quer é que aquela criança trissômica conquiste o papel de filho” (TEZZA, 2013, p. 95).

Ele cantava para o menino, na tentativa, talvez, de construir um lugar para essa criança em sua vida, uma aproximação de pai e filho, “pega a criança no colo, depois da série de movimentos, e repete a canção idiota que inventou no esforço de construir a imagem de um pai, que ainda não encontrava em si mesmo – *Era um pitusco pequenininho bonitinho safadinho bagunceiro...*” (TEZZA, 2013, p. 98, grifos do autor).

O pai, diante da dureza das palavras ao referir-se a Felipe, tentava de todas as formas amenizar a dor de pronunciara palavra “mongoloide”: “tenho um filho com mongolismo (não

conseguia mais pronunciar a palavra ‘mongoloide’)” (TEZZA, 2013, p. 55). Uma dor o invadia, com a dureza das palavras pronunciadas por um jovem bêbado: “você é tão inteligente, e não conseguiu fazer um filho direito. Ele ouve uma risada que ainda faz eco” (TEZZA, 2013, p. 71). Conjecturando os sentidos da risada, o pai sofre:

E, a cada medição preliminar, o seu filho vai se reduzindo a ele mesmo, à sua implacável fôrma biológica, aos limites de seu DNA, à curta extensão dos poderes de seu código [e se questiona e conclui].O que estou fazendo aqui? Sou eu que preciso de avaliação, não a criança (TEZZA, 2013, p. 71).

De silêncio em silêncio, os sentidos foram importantes na construção da figura paterna. Com a presença dos sentimentos ambíguos e a aceitação da “criança eterna”, o pai nascente foi construído pouco a pouco e lhe foi proporcionado um renascer, a ponto de o progenitor, em desespero, sentir a falta do “filho silencioso” que ele um dia desejou morto. Há instantes em que as palavras, talvez todas elas sejam “inúteis desafinadas, más, tolas, entretanto, todas urgentes, prontas a eclodir” (SCCIACA, 1967, p. 44). Como em um vendaval, o pai sentiu-se destruído e desejou, ao seu lado, o ‘pitusco’, o filho de suave pureza, o seu ‘pacotinho respirante’, uma vez que o amor e a completude do vazio que, naquele momento, atravessava-o e dilacerava-o.

O pai estava em reconstrução. Para Le Breton (2009, p. 111), “a existência é um fio contínuo de sentimentos mais ou menos vivos ou difusos, os quais podem mudar e contradizer-se com o passar do tempo”. Havia o silêncio do pai e o silêncio da ausência de seu filho, tudo que o pai desejava era o preenchimento desse vazio que só poderia ser revitalizado com a presença da criança eterna e o (re)nascimento do pai.

O filho transformou-o durante uma longa tempestade e foram estabelecidos laços, laços que sutilmente fixaram o amor entre pai e filho: “aqui agora: voltando para casa sem o filho, o mesmo filho que ele desejou morto logo que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo” (TEZZA, 2013, p. 169). O pai, nesse instante, deixou para trás a criança que tanto idealizou, o filho da primavera. A criança imaginada estava morta e renasce Felipe, a criança real, a criança que é seu filho, o seu filho eterno. A partir daí, “O pai, entretanto, é movido à alegria, um sentimento fácil na sua alma – tanto que às vezes se pergunta se o idiota não seria ele, não o filho [...]” (TEZZA, 2013, p. 155). O pai descobriu a necessidade e o amor que sentia por Felipe, no dia em que o menino desapareceu pela primeira vez:

É talvez, ele refletirá logo depois, ainda em pânico, dando corda à sua rara vocação dramática, que agora lhe toma por inteiro, a pior sensação imaginável na vida – quase a mesma sensação terrível do momento em que o filho se revelou ao mundo, da qual ele jamais se recuperará completamente, repete-se agora ao espelho, com intensidade semelhante, mas não se trata mais do acaso. Desta vez, ele não tem álibi: o filho está em suas mãos. E há que preencher aquele vazio que aumenta segundo a segundo, com alguma coisa, qualquer coisa – mas estamos despreparados para o vazio (TEZZA, 2013, p. 161).

No dia do desaparecimento do menino, os silêncios, até então desconsiderados, rejeitados, reprimidos, fizeram sentido. Aos poucos e silenciosamente, os silêncios da mágoa, da dor, da angústia, do desespero, da aflição, da solidão e do preconceito mesclam-se e vem à tona. Eis alguns exemplos: a dor que o pai sentia era como “uma rede silenciosa de solidariedade – a solidariedade da tragédia, uma solidariedade taciturna – ergueu-se em torno dele em poucas horas, mas ele não queria ouvir ninguém. Continua cabeceando; o minuto seguinte de sua vida está diante dele, mas ele não quer abrir essa porta” (TEZZA, 2013, p. 33). Na angústia do pai, ele tentava desesperadamente encontrar palavras naquele vazio.

Saída que o pai não encontrou, somente seus pensamentos funestos de quem desejava acima de tudo a finitude dessa criança, que ele rejeitava, não era considerado um filho. A solidão do pai e o sentimento de desespero trancavam-no em um imenso vazio.

Nunca é súbito, não é um desabamento – é o fim de uma escalada mental que vai queimando todos os cartuchos da razão até, aparentemente, não sobrar nenhum, e então a ideia de solidão deixa de ter o charme confortável de uma ideia e ocupa inteira a nossa alma, em que não caberá mais nada, exceto, quem sabe, a coisa-em-si que ele parece procurar tanto: o sentimento de abismo (TEZZA, 2013, p. 161).

A vergonha tomava conta do seu ser. O pai, a todo momento, sentia-se derrotado pela vergonha de seu filho não ser uma criança “normal” e o seu próprio sentimento por não aceitar o filho como ele é. “Há um esforço de derrotá-lo (primeiro a miragem de um engano genético, que faria desse nascimento só um pequeno trote do destino), depois a vergonha do próprio sentimento, a estupidez de sua frieza oculta – ele não consegue ocultá-la” (TEZZA, 2013, p. 58), além disso, “sente uma vergonha medonha do seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida. [...] um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho” (TEZZA, 2013, p. 32).

Todos esses silêncios vão cedendo lugar aos silêncios da aceitação, do amor e do acolhimento. Segundo Le Breton (1999, p. 77), “o silêncio une e separa; trata as feridas ou

aviva-as; revela uma informação ou esconde-a [...] indica o vazio ou a atividade [...] o silêncio não é uma substância, mas uma relação”. Em silêncio e sem pensar, o pai pega a criança no colo que “se larga saborosamente sobre o pai, abraçando-lhe o pescoço” (TEZZA, 2013, p. 159).

A ferida insuportável é cicatrizada, os sentimentos de revolta, de dor, de vergonha e decepção que dominavam o âmago de sua vida são desfeitos e se descontroem. A alegria que parecia impossível para sempre, manifesta-se e “o menino continua largando-se no pescoço dele todas as manhãs, para o mesmo abraço sem pontas” (TEZZA, 2013, p. 221). É o silêncio do alívio, o silêncio do reencontro, o silêncio da dor que nesse instante é transformado no silêncio da confiança. Confiança demonstrada por Felipe, que está sempre com um “grande e verdadeiro sorriso no rosto” (TEZZA, 2013, p. 192).

Embora, a maioria das experiências humanas esteja apoiada nas palavras, é o silêncio que comanda a existência, ele faz parte também das palavras. No silêncio estão contidas todas as palavras e todos os sentidos. O fato de o filho, que jamais “chamou ou chamará o pai de pai – apenas pelo nome próprio” (TEZZA, 2013, p. 180), não usar a palavra “pai” não diminui o amor construído, a duras penas, entre pai e filho. Trata-se de um amor imenso, infindável e o menino “abraça-o com uma entrega física quase absoluta, como quem se larga nas mãos da natureza e fecha os olhos” (TEZZA, 2013, p. 145). O menino não chama o pai de pai, no entanto, o menino chama a mãe carinhosamente de ‘mãezuca’.

O silêncio coloca-se além de todas as palavras, ele fala mais que quaisquer palavras, ele se constitui a base de todas elas. Para Sciacca (1967, p. 24), o silêncio é o “pai da palavra” e a “chama viva da inteligência”. E é nesse silêncio que o pai pensa: é preciso viver mais que o filho “para jamais deixá-lo sozinho: só eu [pai] o conheço” (TEZZA, 2013, p. 201).

Podemos considerar o silêncio como um protagonista do texto literário, ele está contido em todos os sentimentos e emoções, pois ele é a linguagem da raiva, do medo, da vergonha, da dor, da solidão, da felicidade, da compreensão, do amor, enfim, em tudo existe silêncio. O personagem pai que se encontrava despedaçado, mergulhou no silêncio e passou por muitos obstáculos e dúvidas. E quando se mergulha no silêncio, o resultado é imprevisível. E há momentos que as palavras não servem para nada. É, portanto, forçoso reconhecer que é o silêncio que permite ao leitor de *O filho eterno* construir sentidos a partir dos silêncios do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Anos depois, ele imagina, tudo pode ser desenhado claramente, com uma boa teoria na mão, mas na vida real não temos tempo para pensar em nada. O tempo presente é um tatear no escuro, o pai se desculpa.

(TEZZA, 2013, p. 192)

O silêncio na obra literária está na imagem construída e, para além dela, consequentemente há silêncios no espaço ausente de uma figura. Esse espaço encontra-se repleto de sentidos. É assim que o silêncio é parte importante da criação artística. Ele desafia o leitor que, por meio de sua percepção de mundo, vai atribuindo sentido, à medida que percorre as páginas do texto. É que a literatura é também composta por silêncios e está sempre em condição de porvir.

Os silêncios encontram-se nas palavras, entre elas e até mesmo onde elas não estão. Compreender os sentidos dos silêncios é tão importante quanto compreender os sentidos sugeridos pelas palavras. Evidentemente que os sentidos não estão prontos nos silêncios. Eles são construídos à medida que o leitor os assimila e os interpreta. Além disso, podemos afirmar que o sentido do silêncio é construído a partir do próprio silêncio.

A temática desta dissertação gravitou em torno dos silêncios presentes no texto de *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza. Na obra, a linguagem utilizada pelo pai para encarar os seus sentimentos ambíguos, a partir do nascimento do seu filho com síndrome de *Down*, é carregada de silêncios. O desenvolvimento do tema contou com o apoio teórico ancorado em estudos de vários pesquisadores, já elencados na introdução deste trabalho e referenciados na parte final desta pesquisa. Na assimilação e interpretação de sentidos, percebemos que os silêncios do texto tiveram um papel fundamental na construção das personagens, nas suas ações e reflexões, e, principalmente, na resolução dos problemas advindos com o nascimento de Felipe. Foram exatamente os silêncios que permitiram ao personagem pai fazer a travessia, que foi da frustração e da rejeição ao amor incondicional pelo filho, a ponto de chegar a chamá-lo de ‘eterno’.

Ao adentrar o romance, em questão, o leitor depara-se com situações que chocam e que, ao mesmo tempo, emocionam. No mundo, quase sempre, o silêncio é entendido como ausência do som, pois o sentido se dá a partir do visível ou do audível. Nesse sentido, o silêncio, acaba sendo atrelado à ausência de sentido. No entanto, buscou-se demonstrar, nesta dissertação, que qualquer silêncio é pleno de possibilidades significativas e possui aspectos

múltiplos, que não se esgotam em apenas uma pesquisa. Na verdade, acreditamos que tais aspectos nunca se esgotam.

Os múltiplos significados que ele impõe, vão adentrando e se misturando no decorrer da narrativa. Dessa forma, em cada momento de silêncio é possível que várias interpretações sejam evidenciadas e que vários sentimentos e estados sejam evocados no leitor. Assim, confirmamos a questão fundamental defendida nesta dissertação: no texto literário, o silêncio significa.

Em *O filho eterno*, o silêncio é encontrado nas palavras e além delas. Ele se constitui como parte fundamental na relação das personagens pai e filho. Quando a dor do pai é indescritível, inexprimível e intransferível, essa dor impregna a narrativa. É justamente o silêncio que consegue sugerir o tamanho dessa dor. Podemos afirmar que a eloquência suprema de *O filho eterno* é o silêncio. É ele que permite ao pai ‘gritar’ o seu descontentamento, a sua repulsa e a sua revolta, bem como deixar patente, ao final, a sua resignação e o seu amor. Eis aí a importância dos silêncios no texto, uma vez que as palavras, sem os silêncios, não dariam conta de expressar todo o contingente de sentimentos da personagem pai. É que as palavras não conseguem alcançar as possibilidades do silêncio, a não ser que estejam embebidas nele. Todavia, é necessário lembrar que as próprias palavras estão sempre repletas de silêncio. Na recepção do texto, o leitor assimila e interpreta não apenas o que é dito pelas palavras, mas especialmente o que consta das pausas, das lacunas, dos silêncios que se espalham na obra.

Na obra, Tezza constrói uma linguagem que mistura o verbal com o silencioso. O pai é tomado pela dor de ter um filho com síndrome de *Down* e é por meio da linguagem silenciosa que ele se reconstrói e constrói laços de amor com o filho Felipe. No romance, observamos uma construção identitária do pai, dilacerado pelo diagnóstico do primogênito, a partir daí, ele vivencia sentimentos opostos e se reconstitui dia após dia. Trata-se de uma reconstrução árdua, porém, só assim consegue enxergar a essência que existe entre eles [filho e pai]: uma relação de amor.

Embora a situação parecesse um muro intransponível, o filho acaba por construir o pai. A barreira é quebrada por laços de afetos. Felipe, com toda sua ‘incompletude’, pôde, a cada dia, surpreender o pai. E o pai, a cada dia, diante de muitos tropeços, pôde olhar para o menino. Tal processo precisou de anos para ser desenvolvido, para que o pai pudesse renovar seu olhar para seu filho e descobrir muitas coisas, tanto de Felipe como dele mesmo. O filho, de certa forma, mostra ao pai que a linguagem falada não dá conta de tudo (o filho tem

dificuldade com a fala e com a escrita). Quando a voz narrativa não dá conta de adentrar o íntimo das personagens, entra em cena o silêncio, mas é aí que ele é ainda mais expressivo.

O romance sugere a todo instante que o não dito precisa ser ponto de reflexão por parte do leitor, que é instigado a adentrar nos sentimentos sombrios de um pai que desejou a morte de seu filho. O pai desejou a todo custo se livrar do filho-problema, porque o filho não estava dentro do padrão que o pai nascente desejava.

A obra de Tezza é plurissignificativa, pois, por meio do silêncio encontram-se muitas possibilidades, já que o romance é construído com palavras e silêncios e em todas as palavras há silêncios. Vale lembrar: linguagem implica silêncio. Aos poucos, aquela coisa “mal-amassada” conquistou seu espaço e o amor do pai. Felipe, apesar dos sentimentos ambíguos do pai, cresceu cercado de cuidados e amor, e a cada progresso, era uma alegria para todos. Diante de todos os tropeços do pai, não podemos julgá-lo, o leitor deve-se colocar no lugar do outro e compreender a mistura de sentimentos que invadiu a personagem.

Em *O filho eterno*, o personagem pai não consegue falar, não consegue se expressar por meio da fala. Então, tudo que resta é o silêncio, nesse ponto, o leitor identifica o fracasso das palavras e percebe que tudo que resta é o silêncio. Nesse sentido, constata a falência verbal. É assim que o romance se projeta para muito além das palavras escritas. Nessa obra – ou em qualquer outra – o silêncio, não pode ser definido como ausência, mas como elemento que compõe a linguagem, afinal, conforme Tofalini (2018a), não existe linguagem sem silêncios. Assim, na presença e também na ausência da palavra o silêncio significa. Conforme Orlandi (2011), no silêncio o sentido é. Foi essa possibilidade de expressão que procuramos desvelar na obra de Cristovão Tezza, voltando sempre para o pai que abandona o diálogo e mergulha em processos introspectivos, travando um embate consigo mesmo. Nos contextos de instabilidade, de medo, de insegurança, de angústia, de vergonha, de dor e de fragmentação do ‘eu’, entre tantos outros sentimentos, o que se instala nesses processos, são as variadas formas do silêncio.

Ao ler o romance *O filho eterno*, compreendemos que é perceptível e inegável a presença de silêncios que trabalham incansavelmente no sentido de expor os sentimentos de um pai pelo seu filho. Foi possível o reconhecimento de alguns momentos em que o silêncio parecia ‘gritar’, levando-nos à melhor compreensão das emoções do personagem pai. Ficou patente por meio do seu comportamento que o silêncio faz parte da vida e possibilita o resgate da subjetividade. Tal silêncio não se apresenta como ausência nem como falta, mas como revelador de várias vozes, já que não existe palavra para representar o irrepresentável.

Esta dissertação intenta, por fim, contribuir com os estudos sobre o silêncio na literatura. Inferimos que é possível estudar e compreender a obra de Cristovão Tezza por inúmeros vieses. Não pretendemos com esta pesquisa esgotar a temática do silêncio nem fechar qualquer questão. Aspiramos apenas a contribuir com os estudos tanto do silêncio quanto da obra de Tezza. Nosso intuito, ainda, é abrir caminhos para novas pesquisas, uma vez que o corpus e a temática desta dissertação se abrem para muitos estudos e novas possibilidades de análises.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: duas cidades: Ed. 34, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. V. 1, 5. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1983.

ALINE, Ronize. Uma crônica do desamor paterno. In: **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 set. 2007. Caderno Prosa e Verso.

ALMEIDA, Veridiana. **Confissão com ficção**: a criação biográfico-literária de Cristovão Tezza. 2011. 190f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

ANDRADE, Fábio de Souza. De pais e filhos. In: **Folha de São Paulo**. 01 set. 2007. Ilustrada.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 126.

BARTHES, Roland. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRIDA, Gracieli de. **O filho eterno, de Cristovão Tezza, e marcas autobiográficas**. 2012. 103f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande, 2012.

CAGE, John. **Silence**: lectures and writings. Middletown, Connecticut, USA. Wesleyan University Press, 1961.

CANDIDO, Antonio. Direito à Literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Regina. Um pai que se constrói. In: **Diário Catarinense**. Florianópolis, 08 set. 2007.

CASTAGNINO, Raúl H. **Que é literatura?**. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

CASTELLO, José. A brutal descoberta da normalidade. In: **Entrelivros**, 29 set. 2007.

CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: editora Martins Fontes, 2008 – (Coleção Todas as Artes)

COELHO, Marcelo. **Uma leitura interrompida**. Folha de São Paulo, 12 nov. 2008.

COLATINO, Talles. História de amor eterno de Cristovão Tezza. In: **Jornal do Comércio**. Recife, 11 nov. 2007. Caderno C.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e pintura. In: **Teoria Literária**. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Organizadores Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin. Maringá: Eduem, 2009.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Drama familiar que poderia ser de qualquer um. In: **Jornal A Tarde**. Salvador, 12 de jan. 2008. Suplemento Cultural.

GOMES, Meire. **Síndrome de Down (SD) – uma viagem histórica**. Espaço Down, 2005. Disponível em <http://saci.org.br/?modulo=akemi¶metro=16259>> Acesso: nov. 2019.

HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra**: Traços da autoria em Clarice Lispector. 1. ed. São Paulo: Boitempo / Edusp / Fapesp, 2012.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Trad. Maria Conceição Puga, João Barrento. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

_____. O jogo do texto. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118

_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

_____. A interação do Texto com o Leitor. Tradução Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. Tradução Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82

_____. A estética da recepção: colocações gerais. Tradução Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

JOUVE, Vicent. **Por que estudar literatura?**. Tradução Marcos Bagno e Marcos Marcocionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

_____. **A leitura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LAJOLO, Marisa. Um autor, um narrador e nenhum herói. In: **Revista Mestra**. Dez. 2007.

_____. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d) a Literatura. In: JAUSS, Hans Robert et al.

_____. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. O jogo do texto. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

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

_____. **Antropologia dos sentidos**. Tradução Francisco Moráis. Petrópolis-RJ: vozes, 2016.

_____. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORATO, P. P. **Deficiência Mental e Aprendizagem**. Lisboa: Secretariado Nacional de Reabilitação, 1995.

MUTTON, D.; ALBERMAN, E.; HOOK, E. B. Cytogenetic and epidemiological findings in Down syndrome, England and Wales 1989 to 1993. **Journal of Medical Genetics**, v. 33, 1996. p. 387-394.

NETTO, Irineu. Uma questão pessoal. In: **Gazeta do Povo**. Curitiba, 06 ago. 2007. Caderno G.

OLIVEIRA, Gisele Santos de; GOMES, Meire. **História da síndrome de Down**. 2015. Disponível em: <<https://espacodown.wordpress.com/historia-dasindrome-de-down/>> Acesso: 26 de nov. 2019.

ORLANDI, Eni Puccineli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

PAVAM, Roseane. O fio da razão. In: **Carta Capital**. 26 nov. 2008. Plural.

PAZ, Octavio. Recapitulações. In: **O arco e a lira**. Tradução. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIGLIA, Ricardo. Trespropuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). In: **Revista Pugnas Culturales en América Latina**, 2000.p. 81-93.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2019.p. 9-50.

SAER, José Juan. In Folha de São Paulo, 19 de setembro de 1999. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1909199905.htm>> Acesso: 17 de fev. 2020.

SANCHES NETO, Miguel. Felipe. In: **Gazeta do Povo**. Curitiba, 21 ago. 2007. Caderno G.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. 66. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?**. Tradutor Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradutor Gert Meyer. Recife: McGraw-hill do Brasil Ltda, 1977.

SCIACCA, Michele Federico. **Silêncio e Palavra**. Tradução Maria Teresa Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: **A vontade radical: estilos**. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

STEINER, Georg. **Silêncio e linguagem**. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TACCA, Oscar. O narrador. In: TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Lisboa: Almedina, 1983. p. 61-103.

TEIXEIRA, Jerônimo. Pai anti-herói. In: **Revista Veja**. 22 ago. 2007. Ed. 2022.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. 16 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TOFALINI, Luzia. A. Berloff. E fez-se luz na cegueira. In: **Revista Antares: letras e Humanidades**. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade. Universidade de Caxias do Sul. V. 3, N. 6. Jul. Dez 2011. p, 56-69. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/931>> Acesso: 11 de dez. 2019.

_____. A força centrípeta da poesia lírica. In: **Revista Línguas e Letras**, v. 12, p. 265-280, 2011a. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguasletras/article/viewfile/5773/4384>> Acesso: 22 de nov. 2019.

_____. Eles eram muitos cavalos: quando o silêncio grita. **2 CIELLI – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários**. Departamento de Letras – Universidade Estadual de Maringá, 2012, v. 1. p. 1-9. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12841475/download-anais-cielli> Acesso: 22 de nov. 2019.

_____. O filho Eterno: Confluências entre história, memória e ficção. In: **Revista de Literatura, História e Memória**. V 7, n 10, p. 257-269. 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/5891>> Acesso: 22 de nov. 2019.

_____. A primazia do silêncio: Jerusalém de Gonçalo M. Tavares. In: **Fólio – revista** – v 1, n 1, p. 159-175- jan-jun. 2018a. <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3834>> Acesso: 15 de out. 2019.

_____. Ensaio sobre a cegueira: silêncios. In: **Revista de Estudos Saramaguianos**. ISSN 2359-3679. Número 7. Jan. 2018b. p. 14-27. <<https://estudossaramaguianos.files.wordpress.com/2020/04/revista-de-estudos->

saramaguianos-portuguc38as-n.7-luzia-aparecida-berloff-tofalini.pdf> Acesso: 12 de jan. 2021.

_____. **Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém**. Maringá: Eduem, 2020.

VALE, Cristina. **A vertigem do indizível: descaminhos da palavra em O filho eterno, de Cristovão Tezza**. 2014.111f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VARELLA, Drauzio. <https://drauziovarella.uol.com.br/genetica/sindrome-de-down-nao-e-doenca/> - Acesso: 10 de abril 2020.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Senac, 2001.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Recepção e leitura no horizonte da literatura. In: **Alea**. Volume 10, nº 1, Janeiro-junho, 2008.

_____. **Fundamentos do Texto Literário**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2013.