



Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo

Maria da Graça Ribeiro da Mata dos Santos

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura
Especialidade: Literatura Portuguesa

ORIENTADORA: *Maria Cristina Firmino Santos*

ÉVORA, abril de 2016



**Gonçalo M. Tavares:
os pontos no mapa e a
desrazão do mundo**

**À Sara e
à Gabriela**

AGRADECIMENTOS

À Professora Cristina Firmino Santos cujo apoio científico e humano tornou possível a realização deste trabalho.

Ao Jota por me amar sempre.

RESUMO

O projeto literário de Gonçalo M. Tavares apresenta-se como uma cartografia performativa em que as Séries demarcam territórios de implementação do pensamento por sua vez materializados nos Cadernos. O propósito do estudo é a análise desse espaço literário, primeiramente, na sua totalidade, num segundo tempo, da Série *O Reino* e, por último, destacar-se-á o quarto romance da tetralogia, *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Do fragmento ao romance, passando pela poesia, a epopeia a micro-narrativa e o ensaio, desta escrita ressalva-se a heterogeneidade e hibridez dos registos como marcas distintivas do autor, por isso damos conta da inespecificidade das formas e da aproximação a uma *performance* da escrita. Os romances, objeto principal da tese, veiculam um discurso de reiteração temática com acento na premissa contemporânea da legibilidade do mal e na racionalidade cujo modelo pós-Auschwitz se pretende questionar. As personagens, na sua caracterização e nas relações com o *outro*, servem o estrangulamento que esse tempo histórico e o espaço claustrofóbico de uma cidade como cenário transversal delimitam, confrontando-se, a todo o momento, com o medo da morte. Estes elementos, em conjunto com a linguagem, também um instrumento de poder, serão considerados para a reflexão sobre a criação literária, uma zona de compromisso ideológico e estético.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, Séries, criação, tempo, espaço, personagens, morte.

Gonçalo M. Tavares: the points on the map and unreason in the world

ABSTRACT

The literary project of Gonçalo M. Tavares presents itself as a performative mapping in the Series demarcate territories of implementing the thought that, in turn, the Notebooks materialize. The purpose of the study is the analysis of this literary space, first, in its entirety, a second time, series *The Kingdom* and, lastly, will highlight it fourth novel of the tetralogy, *Learning to Pray in the Era of Technology*. Fragment of the novel, through poetry, epic micro-narrative and the test of this writing it is emphasized the heterogeneity and hybridity of records as distinguishing the author marks, so we realize the specificity of the forms and the approach to a *performance* writing. The novels, the main object of the thesis, convey a speech thematic reiteration accented in contemporary premise of readability of evil and rationality whose post-Auschwitz model intended question. The characters in his characterization and relationships with each other, serve the bottleneck that historical time and the claustrophobic space of a city like cross scenario, delimit, clashing, at all times, with the fear of death. These elements, together with language, also an instrument of power, will be considered for reflection on the literary creation, a zone of ideological and aesthetic commitment.

Keywords: Gonçalo M. Tavares, Series, creation, time, space, characters, death.

NOTAS

As citações respeitam a norma ortográfica adotada pelos autores.

Respeitam-se os itálicos, maiúsculas e negritos empregues pelos autores.

Os títulos dos livros de Gonçalo M. Tavares respeitam o registo de títulos no final de *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*, última publicação do autor à data da conclusão deste trabalho (Novembro de 2014).

As traduções de português do Brasil foram adaptadas para português europeu.

LISTA DE ABREVIATURAS

Obras de Gonçalo M. Tavares

- KK *Um Homem: Klaus Klump*
(Lisboa: Caminho, 2003a)
- J *Jerusalém*
(Caminho, Lisboa: 2004g)
- JW *A máquina de Joseph Walser*
(Lisboa: Caminho, 2006a)
- ARET *Aprender a rezar na Era da Técnica*
(Caminho, Lisboa: 2007a)
- ACI *Atlas do Corpo e da Imaginação*
(Caminho, Lisboa: 2013b)

INDICE GERAL

Índice de Figuras	09
Índice de Imagens	09
Índice de Quadros	10
Lista de Anexos	10
PROPÓSITOS E ORIENTAÇÃO	13
PARTE I AS SÉRIES: ARQUITETURA MODULAR DE UM PROJETO (EM CONSTRUÇÃO)	
SECÇÃO 1 ÍMPETO AUTORAL	
1. Reflexão em torno de um projeto: organicidade e criação	18
2. Os Cadernos e as Séries - uma certa ordem para as ideias	21
2.1. Investigações – “fragmentos são sementes”	23
2.2. Arquivos – para onde se vai	26
2.3. Enciclopédia (i) – a ambição da totalidade	33
2.3.1. Enciclopédia (ii) – organizar ligações	38
2.4. O movimento do “et caetera” na produção de mundo	44
SECÇÃO 2 CONTRIBUTOS PARA A INESPECIFICIDADE	
3. O leitor tem direito a algum teatro	48
4. Uma certa toponímia performativa	58
PARTE II A TETRALOGIA O REINO: UMA ILHA DE DESAMORES	
SECÇÃO 1 “SE EU ME ESQUECER DE TI, GEORGE ROSENBERG...”	
1. Tempo e espaço na (des)construção do identitário	75
1.1. A vã glória dos senhores	80
1.2. Os pontos na cidade	84
2. Amanhã o Mesmo é de modo diferente recordado	97
SECÇÃO 2 DO DERRAMAMENTO DA ONTOLOGIA FEMININA À INCOMPETÊNCIA DE EROS	
3. Não serves para mamã	106
4. A moral na dialética do desigual	114
5. Exausto como alguém que ainda não amou	139

PARTE III	O CADERNO 23: <i>APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA</i>	
SECÇÃO 1	COMO O ÚLTIMO REINO SE ORGANIZA	
1.	A ordem num livro é uma citação na ordem da cidade	148
2.	Tornar o som visível. Tinta.	156
3.	A uma certa altitude tudo é um	169
SECÇÃO 2	APRENDIZAGEM	
4.	Estudo para uma geografia da obediência	185
5.	Assim falou Friederich Buchmann	190
5.1.	(Lição sobre) O Medo	191
5.2.	(Lição sobre) A Natureza	196
5.3.	(Lição sobre) A Técnica (ou como Lenz confundiu a lição anterior)	202
5.4.	(Lição sobre) A História: a última força da natureza	209
5.5.	(Lição sobre) A Religião	215
5.6.	(Lição sobre) A Morte	228
SECÇÃO 3	LUZ	
6.	Um <i>pater certissimus</i>	239
7.	EPIFANIAS localizadas	248
REFLEXÕES PARA UM NOVO COMEÇO		266
BIBLIOGRAFIA		268
ANEXOS		280

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1</i>	<i>Galáxia M74</i>	16
<i>Figura 1a</i>	<i>Galáxia M74</i>	17
<i>Figura 1b</i>	<i>Galáxia M74</i>	47
<i>Figura 2</i>	<i>O Macaco Vermelho Bate na Mulher, Paula Rego</i>	73
<i>Figura 2a</i>	<i>O Macaco Vermelho Bate na Mulher, Paula Rego</i>	74
<i>Figura 2b</i>	<i>O Macaco Vermelho Bate na Mulher, Paula Rego</i>	105
<i>Figura 3</i>	<i>Centauro, Paula Rego</i>	146
<i>Figura 3a</i>	<i>Centauro, Paula Rego</i>	147
<i>Figura 3b</i>	<i>Centauro, Paula Rego</i>	184
<i>Figura 3c</i>	<i>Centauro, Paula Rego</i>	238

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1	<i>O mundo (forma inicial)</i>	45
Imagem 2	<i>O mundo</i>	45
Imagem 3	<i>Matteo (34)</i>	63
Imagem 4	<i>Matteo (40)</i>	63
Imagem 5	<i>Matteo (48)</i>	64

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1	<i>Tabela literária</i>	39
QUADRO 2	<i>Movimento I</i>	41
QUADRO 3	<i>Movimento II</i>	41
QUADRO 4	<i>Personagens transeuntes</i>	88
QUADRO 5	<i>Walser/ acidente</i>	91
QUADRO 6	<i>Ortho/ atentado</i>	91
QUADRO 7	<i>Ortho/ assassinato</i>	91
QUADRO 8	<i>Cidade – atentado/ bomba</i>	94
QUADRO 9	<i>Hospital – atentado/ bomba</i>	94
QUADRO 10	<i>Características do Bildungstoman não encontradas em ARET</i>	260
QUADRO 11	<i>Referencial (Bildungsroman) e conclusões (ARET)</i>	261

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1	<i>Séries e Cadernos</i>
ANEXO 2	<i>Dramatizações</i>
ANEXO 3	<i>Prêmios e Nomeações</i>
ANEXO 4	<i>Tabela biográfica – Família Buchmann</i>
ANEXO 5	<i>The Bildungsroman Index</i>

Pensam que uma escada leva sempre a certa espécie de casa ou terraço, e são magnânimos admitindo alguma variação de formas e propósitos dentro dos termos das casas e terraços que há. Pois estão à vossa espera, senhores, casas e terraços de estranhos sistemas arquitectónicos. Há mesmo a suspeita de tratar-se de uma escada esquisita, uma escada apenas para subir.

(Helder, 2006, p. 54)

Escrevo porque perdi o mapa.

(Tavares, 2004d, p.163)

(Quase) Prólogo

Não falarei de prêmios nem de nomeações; nem irei repetir o elogio de Saramago, ou de críticos conceituados; também não lembrarei as traduções já feitas no Japão, ou noutras partes mais a ocidente... porque irei falar nos cadernos, nos Cadernos de Gonçalo M. Tavares.

No presente trabalho, falarei, então, da determinação de cartógrafo do escritor Gonçalo M. Tavares cuja prolífica produção de Cadernos, em diferentes registos, traz a imagem em trânsito da escrita como uma deambulação, “mais ou menos sem meta”¹. A postura de indagar, ou de investigar, as possibilidades do universo da linguagem e da sua intelegibilidade contrói, através da ambição de totalidade para que as Séries remetem, a relação especular do inacabamento e da descontinuidade com a precaridade dos valores contemporâneos. Ao mesmo tempo, a inespecificidade, uma das características deste *work in progress*, não raro, vai inscrevendo pontos num mapa onde se cruzam outras linguagens do espaço artístico contemporâneo; falarei também da construção de modelos espaciais e temporais onde o humano se esboroa, falarei, então, de lugares construídos sob(re) excessiva racionalidade, num tempo de valorização da técnica e, por consequência, de rejeição de qualquer forma de espiritualidade, premissas, afinal, para a instauração do reino da desrazão.

PROPÓSITOS E ORIENTAÇÃO

Proponho-me organizar o trabalho em três partes, a primeira centrada nas catorze Séries, a segunda, na tetralogia *O Reino*, e a terceira no seu último romance, *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007a). A estruturação tripartida do trabalho encontra justificação no próprio percurso da pesquisa. O foco inicial de interesse, a análise do romance *Aprender a rezar na Era da Técnica*, suscitou o olhar na direção da totalidade da obra tavariana. Constituída, à data do início da pesquisa, por trinta e três cadernos, apenas esses serão considerados neste estudo, ou seja, as obras

¹ “(...) Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:/ Entre a possibilidade de acertar muito, existente/ Na matemática, e a possibilidade de errar muito,/ Que existe na escrita (errar de *errância*, de caminhar/ Mais ou menos sem meta) optei instintivamente/ Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.” (Tavares, 2004d, p. 163).

publicadas até ao *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013b), Caderno 33. Da visão de conjunto, impôs-se, de forma natural, como etapa intermédia, a passagem por alguns aspectos transversais dos quatro romances da Série *O Reino: Um Homem: Klaus Klump* (2003a), *A Máquina de Joseph Walser* (2004a), *Jerusalém* (2004g) e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007a). Na terceira parte, na etapa principal do trabalho, tentarei evitar a repetição de abordagens, ou perspectivas, do romance em questão, já desenvolvidas noutros trabalhos académicos (em Portugal e no Brasil), ainda que de incontestada originalidade e importância na leitura da obra de Tavares. Tentarei, pois, iniciar outros olhares, não apenas em relação ao romance, mas também na observação da obra como um todo.

No respeito por estes pressupostos, e contemplando uma “chamada de atenção” de Tavares que me diz que nada está em segundo plano², procurarei, na primeira parte, distinguir três Séries: *Investigações*, *Arquivos* e *Enciclopédia*, como pontos seminais no conjunto de uma obra que se faz de reiteração e de descontinuidades. Assim, susterei a ideia de que o território poético tavariano se desenhou, *ab initio*, nessas séries, evidenciando no fragmento, na citação e, de uma maneira geral, nas ligações intertextuais de um leitor omnívoro, a vontade enciclopédica de potenciar valores de uma literatura comprometida com o tempo de ruína pós-Auschwitz. Neste ponto, evidenciarei a importância da receção, num enquadramento performativo, a partir das teorias de Zumthor, da criação literária. Por isso, a inespecificidade, uma configuração do desmoronar de formas e géneros tradicionais, sendo um traço dominante na estética da *poiesis* tavariana, parece-me surgir como um factual reconhecimento da falência da relação do progresso – enquanto valor da modernidade - com a evolução do homem. A contaminação com outras artes em que o corpo, na sua relação especular com o espaço, capta e dá forma a esta inquietação será, também, considerada.

Como ponto de partida para a abordagem dos quatro romances, já na segunda parte, remeterei, à luz da perspectiva de Rimmon-Kenan, para a compreensão da densidade psicológica das personagens fortes masculinas; o respetivo enquadramento num espaço e tempo pródigos tributará a análise. Falarei, a este propósito, da segregação e inferiorização das personagens femininas no âmbito do modelo de “eterno feminino” beauvoiriano, para concluir, sem ónus moralista, sobre a

² “Nenhuma coisa está em segundo plano. É a tua posição que dá a hierarquia à posição das coisas. Mas tal consideração poderá também ser colocada atrás de muitas outras.” (Tavares, 2007b, p. 58).

degradação, em particular, dos vínculos sócio-afetivos da relação dos homens com as mulheres “meio perplexas e parvas e atarantadas”³, invocando, com este objetivo, o contributo da metafísica de Kant.

Na terceira parte, pretendo ressaltar, com apoio nas teorias genéticas, a importância do narrador, a começar pelos paratextos de *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Será invocada a questão da polifonia, e arrolados os modelos de Bakhtin e de Ducrot. Considerada a voz do pai do protagonista (Frederich Buchmann) de suma importância ao nível da narrativa e da diegese, destacá-la-ei das demais, na medida em que o pensamento e a posição no mundo de Lenz Buchmann refletem o treino educativo e disciplinador do pai. A metáfora lacaniana do pai ressoa, ainda que numa conjugação entre o complexo de Édipo invertido e uma personalidade neurótico-obsessiva. E, embora Lenz não se inscreva na representação clássica da loucura, a problemática acaba por se instaurar, na racionalidade que a personagem leva ao limite, características aliás, no universo tauriano, em que as “Leis da ilógica” são levadas ao limite pela mão da própria linguagem:

A linguagem tem o que tem o pensamento, e a linguagem e o pensamento têm o que tem o mundo: lógica e ilógica, metáfora e redundância.
Se sou capaz de dizer/ escrever o ilógico (sonho e loucura) é porque o sou capaz de pensar, e se o penso é porque existe. (Tavares, 2006c, p. 102)

Darei, finalmente, ênfase ao medo e à morte, ou, na visão de Ernest Junger (1995): ao medo da morte. Para desenvolver esta perspectiva, colocarei a questão da eficácia das lições do progenitor de Lenz Buchmann e, no final, testarei a possibilidade de crescimento do protagonista, à luz do mais recente “*bildungsroman index*” de Anniken T. Iversen (2007), bem como da aproximação de *Aprender a rezar na Era da Técnica* a este subgénero.

³ Citação extraída de uma micronarrativa de *Short Movies* (2011b). Destaca-se, no plano da câmara, o braço masculino, que dá a beijar, às mulheres, uma cruz dourada, nestes termos: “(...) A única parte masculina que existe é um braço masculino que surge ali à frente na imagem e dá de comer a cruz dourada às mulheres de ar tão canino e belo. (...)” (p. 43).

**PARTE 1 AS SÉRIES: ARQUITETURA MODULAR DE UM PROJETO
(EM CONSTRUÇÃO)**



Figura 1

Galáxia M74 (imagem do telescópio Calar Alto)

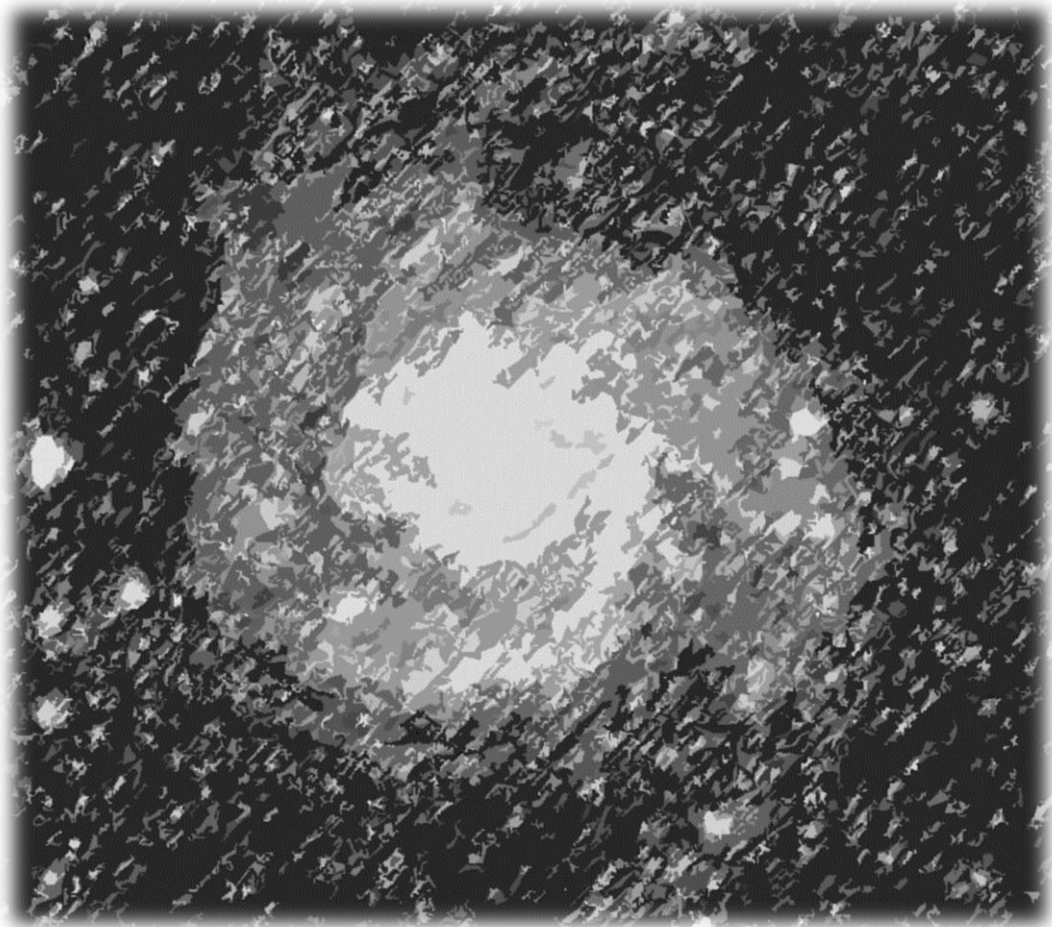


Figura 1a

Galáxia M74 (imagem do telescópio Calar Alto)

O fragmento é um lugar pequeno onde o espanto tem espaço. A totalidade é um lugar grande, onde o espanto não entra porque já lá está, subterrado por mais assuntos que uma administração aborrecida. A totalidade é burocrática e monótona, e só o corte provoca alegria entre o sítio da ferida e o sítio onde algo novo recomeça. (Tavares, 2004f, p. 14)

1. Reflexão em torno de um projeto literário: organicidade e criação

Os livros de Gonçalo M. Tavares vivem numa zona híbrida feita de múltiplas estratégias discursivas. A pulverização de géneros e subgéneros - poesia, epopeia, romance, teatro, conto, ensaio, tabelas literárias, fragmento, aforismo - a contaminação de formas e o carácter fragmentário dos textos, a par da resistência do autor relativamente a uma categorização genológica dos seus livros, contribuem para a desestabilização de conceitos e teorias apriorísticas, deixando ao investigador um amplo campo de análise.

Acresce a inclinação do autor para uma persistente interpelação epistemológica assente na univocidade de um código moral ao qual, estética e eticamente, correspondem, *grosso modo*, tantas linguagens quanta a pluralidade de formas com que o autor se posiciona na dialogia texto-mundo. Contudo, a complexidade aparente deste processo de criação literária foi convergindo para motivos dominantes e congregadores: a vívida impregnação imagética do corpo, transversal a todos os livros, e uma emergente convocação ontológica do leitor para um espaço de (des)empenho ideológico e estético em que a linguagem é, em simultâneo, matéria e objeto de investigação. Deste modo, fica aberto um campo de experimentação em que a linguagem se torna instrumento de controlo e poder, o lugar onde o leitor encontrará plasmadas questões fulcrais do pensamento contemporâneo. Também a exposição mediática frequente do autor lhe permite posicionar-se num lugar heurístico onde a estratégia autoral parece ser a de mobilizar a cumplicidade do leitor, ou, no limite, aproximá-lo de uma perspetiva crítica atravessada por muitas outras vozes que, de forma assumida, ou implícita, vivem na intertextualidade dessa sua *práxis* crítica.

O *Atlas do Corpo e da Imaginação*, exemplo maior dessa estratégia polifónica, é um extenso texto, desenvolvido a partir da tese de doutoramento de Gonçalo M. Tavares, à qual, num desassombrado processo de montagem, o autor aditou novos fragmentos textuais, fotografias (do coletivo *Os Espacialistas*), legendas e notas, dando forma a uma obra híbrida e conceptualmente inédita no panorama literário português. Apesar dos duzentos e oitenta e três fragmentos, o autor termina com este juízo o ACI: “De resto felizmente, há muitos outros assuntos”, denunciando o que

poderá designar-se como uma energia potenciadora de co-presença⁴ com os demais livros. Efetivamente, subsiste um manifesto desejo de abertura a diferentes objetos do pensamento e da arte, para além de todos os autores que no seu intertexto têm sido chamados a dialogar. E se, por um lado, o ACI é princípio, ele mostra-se também meio e fim, como se o seu valor epistémico inicial se tivesse desdobrado em diferentes registos de escrita para, de novo, regressar a si próprio. Nesta medida, fica a dúvida: poderá o ACI ser lido como um original e extraordinário paratexto⁵ necessário para o entendimento do pensamento que percorre todos os livros de Tavares? Ou, pelo contrário, todos os livros se constituem como o paratexto estilizado do ACI?

As teorias de Gérard Genette, sobre o texto literário e a mediação consigo próprio e com outros textos e elementos que lhe são exteriores, constituem uma referência importante na relação paratexto - *performance* discursiva que abordaremos na secção dois da primeira parte deste trabalho. Nessa lógica, podemos associar a existência de um peritexto⁶ – para além dos títulos das Séries, dos títulos dos livros, dos subtítulos, dos posfácios, das imagens, das legendas – mas sobretudo de um imenso epitexto⁷ em que também se incluem entrevistas e fotografias do autor. Estas últimas têm em comum a paisagem urbana que, de forma explícita, evoca uma arte de desconstrução que deixa descobrir a tensão homem-espço como uma das problemáticas presentes nos textos. Na verdade, parece existir uma vontade de encenação de Tavares na constante insistência do deslocamento do referente literário para outras áreas artísticas como o teatro, a dança a fotografia e demais reconfigurações corpóreas no encontro do *eikon* com o *logos*, salvaguardando-se a

⁴ Em *Palimpsestes La littérature au second degré* (1982), na definição de intertextualidade, Gérard Genette refere a relação de “copresença” entre dois ou mais textos, “pela presença efetiva de um texto num outro texto.” (Genette, 1982, p. 8, tradução nossa). A noção de intertextualidade já havia sido introduzida por Julia Kristeva conforme o faz notar Genette.

⁵ Apesar da raiz genettiana do conceito, a palavra é usada de forma abrangente.

⁶ Logo no início de *Palimpsestes La littérature au second degré* (1982), Genette tipifica as relações transtextuais da menos abstrata para a mais abstrata: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitectualidade. Evidenciamos a paratextualidade por nela o peritexto e o epitexto se incluem.

⁷ Referimo-nos a entrevistas, mesas redondas, cursos de Pensamento Contemporâneo (Serralves); redação de textos para: (i) grupos de teatro (Cão Danado), (ii) revista de Arquitetura (NU), (iii) *Notícias Magazine* (rubrica “Dicionário Ilustrado”), (iv) revista *Visão*, (v) crónicas na Antena 2 (“A Força das Coisas”- “Histórias do GMT”, autoria de Luís Caetano, com mais de 40 “histórias” inéditas ainda não publicadas.); parcerias com coletivos de escritores como *O Prazer da Leitura* (Texto “Seis perguntas ao Senhor Breton – sobre o prazer da poesia”. Editora Teorema/ FNAC. Lisboa: 2010); redação de *Histórias para Sempre* (na RTP com a publicação de sete histórias para crianças); participação em leituras encenadas (em Abril de 2012, no âmbito da exposição *Fernando Pessoa – Plural com o Universo*).

possibilidade de análise da obra de Gonçalo M. Tavares, na sua totalidade, no âmbito desta construção e expressão recorrentes.

2. Os Cadernos e as Séries - uma certa ordem para as ideias

De acordo com uma taxonomia editorial mais estável a partir de *Animalescos* (junho de 2013), os 35 livros até agora publicados foram distribuídos por 14 Séries (Anexo 1)⁸. Os subtítulos e outros paratextos⁹ que, desde as primeiras publicações, já esboçavam um propósito autoral bem definido, foram, muitos deles, sucessivamente, alterados, outros acrescentados, redesenhando uma moldura para os livros, num inequívoco espessamento de intenções. Contribuí para isto a própria designação aposta no final de cada livro, “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”, seguida de numeração. No despojamento do termo “caderno”, *a contrario sensu* da força ilocutória da escrita tavianiana, desvelamos uma certa renúncia ao signo mais óbvio, o livro. Como se impendesse sobre ele uma eventual conotação indesejável de objeto já massificado, dando origem ao descomprometimento autoral por via da fuga à imagética social vulgarizada que alguma literatura, mais comercial, tem servido. O caderno,¹⁰ constituído por simples folhas agrupadas e que, por isso, tanto podem ser unidas como separadas, (des)dobrando-se aleatória, acidental ou propositadamente, materializa um conteúdo inacabado, chamando, de algum modo, a atenção para um *work in progress*. Conseguiremos, assim, aproximar o objeto “caderno” da forma descontinuada e fragmentária (no seu todo) que torna tão singular a obra no seu todo cujo sentido, afinal, abrangente e totalizador nunca cessa de aglomerar mais projetos.

⁸ Apesar dos trinta e cinco livros publicados até ao final de 2014, o *corpus* para este estudo excluirá os dois últimos cadernos: *Os velhos também querem viver* (2014) e *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai* (2014), o primeiro inscrito na Série Estudos Clássicos e o segundo ainda não associado a nenhuma das séries.

⁹ (i) Os livros da *série O Bairro*, inicialmente apenas com o nome dos Senhores, a partir de 2008, passaram a ter um subtítulo, respetivamente, *O Senhor Valéry e a lógica*, *O Senhor Henri e a enciclopédia*, *O Senhor Brecht e o sucesso*, *O Senhor Juarroz e o pensamento*, *O Senhor Kraus e a política*, *O Senhor Calvino e o passeio*, *O Senhor Walser e a floresta*, *O Senhor Breton e a entrevista*, *O Senhor Swedenborg e as Investigações* e *O Senhor Eliot e as conferências*; (ii) A série *Canções* foi inicialmente intitulada como *Livros Pretos* com, ainda, um só título, *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*, porém a partir de *Animalescos*, passou apenas a ser designada por *Canções*, incluindo, para além destes dois últimos, o livro *Canções Mexicanas* (2011a); (iii) uma “Tabela das Cidades” surge no final de *Matteo perdeu o emprego* (2010c), todavia apenas após a publicação de *O Senhor Eliot e as conferências* (2011), *Canções Mexicanas* (2011) e *Short Movies* (2011b), surge no Caderno 32, *Animalescos* (2013a), referência a uma nova série com o nome *Cidades*; (iv) *Histórias Falsas* (2005c), incluído na Série *Histórias*, passa, no final de 2014 a fazer parte de uma nova Série, *Estudos Clássicos*, ao lado de *Os velhos também querem viver*, enquanto *O homem ou é tonto ou é Mulher* (2002d), inicialmente fazia parte desta mesma série, mas, deixou de ser reeditado, tendo desaparecido do registo de livros de Gonçalo M. Tavares pelo que conhecemos apenas a sua última edição, brasileira, pela Editora Casa da Palavra.

¹⁰ *Quaternum* foi a palavra de origem latina que deu origem a Caderno. O seu significado original, uma folha dobrada em quatro, remete, justamente, para o seu caráter provisório.

Ora, quer através dos Cadernos, quer das Séries, confrontamo-nos com confabulações¹¹ norteadas pela interrupção e pela retoma de disposições ontológicas que convocam uma deslocação intelectual, transformando o ato de ler numa movimentação também corporal.

A multiplicidade das Séries em que se inscrevem Cadernos tão dissemelhantes quanto, por exemplo, *Uma Viagem à Índia* ou *Biblioteca*, decorrerá do pensamento em constante elaboração e da necessidade de suspensão características do ato de comunicação. A este propósito, recuperamos o pensamento de Blanchot (2010) para quem “O facto da palavra precisar de passar de um para o outro, seja para ser confirmada, contestada, ou desenvolvida, mostra a necessidade do intervalo.” (Ibidem, p. 131). Defendendo o valor circunstancial da interação, no sentido de “interromper-se para compreender-se, compreender-se para falar.” (Ibidem, p. 132), Blanchot lembra que, de uma outra forma, teríamos de ouvir os monólogos de ditadores como Hitler (cf. p. 131) que, no respetivo gozo da palavra solitária, se encontram correlacionados com a violência implícita do ato de *dictare*. O distanciamento desejável dessa “repetição do monólogo imperioso” concretiza-se num discurso coerente que “deve sempre fragmentar-se mudando de protagonista, de um para outro”, uma vez que é essa interrupção que “permite a troca.” (Ibidem, p.132). Em Tavares, este intervalo, também exigido pela extensão do *corpus*, além de apelar à interação, num enquadramento mais abrangente, impulsiona a pulverização dos títulos pelas Séries num sistema intra-autoral.

O processo de encaixe dos títulos nas respetivas Séries desvela a existência de uma macro estrutura, primeiramente delineada no universo autoral e, depois, no espaço de receção, assaz elucidativa da determinação de totalidade apresentada no disperso. Começamos pelo ACI cuja existência como Série veio, de forma sinóptica, enquadrar outros pontos cardeais do sistema tavariano, nomeadamente, *O Reino*, as *Cidades* e *O Bairro*, constituindo-se como um universo geográfico complementar. À exceção de *Investigações*, *Arquivos* e *Enciclopédia*, as restantes Séries nomeiam, maioritariamente, géneros e subgéneros: *Teatro*, *Poesia*, *Epopéia*, *Canções*, *Histórias*¹², *Bloom Books* e *Short Movies*. Todavia, para o desenvolvimento da linha de pensamento que aqui gostaríamos que ficasse subjacente, interessa-nos a exceção

¹¹ No sentido de criar possibilidades através da ficção e não no sentido estrito da psiquiatria.

¹² Série substituída no final de 2014 por *Estudos Clássicos*.

por nos parecer que estas Séries replicam uma metodologia de investigação da(s) linguagem(ns) e do pensamento, entendidas, por isso, como *corpus* vinculativo de todas as restantes.

Neste contexto, o *Livro da Dança* (2001), *Investigações. Novalis* (2002a) – da Série *Investigações* -, *Biblioteca* (2004f) - da Série *Arquivos* -, *Breves Notas sobre Ciência* (2006c), *Breves Notas sobre o Medo* (2007b) e *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)* (2009) – da Série *Enciclopédia*, não configurando os livros de maior fôlego elocutório, confirmam, por um lado, um objetivo primordial de centralização orgânica do pensamento do autor, por outro, filiam a mescla de géneros e de intentos literários, e também filosóficos, nucleares em toda a criação de Tavares. Sustentaremos, então, os aspectos basilares e transversais em cada uma das três Séries.

2.1. Investigações – fragmentos são sementes¹³

a poesia (moderna) é sempre fragmento, e na sua história recente tem oscilado entre perder-se na sopa indistinta da totalidade (nos adeptos do poema longo) e concentrar-se no orgasmo do fragmento (nos paladinos do laconismo e da forma breve) (Barrento, 2010, p. 64)

O nome atribuído à primeira Série *Investigações*¹⁴ começa já a prenunciar a relação pensamento-linguagem, um dos traços distintivos de toda a *poiesis* tavariana. E, se, como atrás foi dito, Tavares orienta, numa disposição meticulosa, os títulos pelas Séries, por outro, torna visível, logo nos dois livros da primeira Série, num discurso marcadamente fragmentário, a preocupação *ad infinitum* pela almejada coerência. A própria conceção das catorze Séries já contém em si uma tensão entre o uno e o múltiplo, as partes vão tornando possível o ideal de abertura e, ao mesmo tempo, de fechamento da obra.

Nos livros da Série, identificam-se aspetos comuns; desde logo a informação que antecede os poemas-fragmento do *Livro da Dança* (2001), de que se seguirá um “Projecto para uma poética do movimento”, como divisa de uma intenção que se fará

¹³ ‘« (...) Fragmentos (...) são uma sementeira literária. Alguns grãos poderão ser estéreis – mas basta que uns quantos germinem»; ou, lapidariamente, no fragmento a tender para o aforismo que afirma: «Tudo é semente».’ (Barrento, 2010, p. 77).

¹⁴ Por hipotética apropriação do título de Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*.

caminho¹⁵ e, também, em *Investigações.Novalis* (2002a), o registo do subtítulo “Poesia”.¹⁶

Para João Barrento (2010), o fragmento terá tido origem na conceção do romantismo de Iena “de que fragmentos *são* poemas”, pelo que o fragmento seria a única forma possível, de acordo com a noção de poesia de Schlegel e Novalis, que, na Revista *Athenaum*, dizem encontrar, na reflexão poética, a forma capaz de “potenciar incessantemente as coisas multiplicando-as como numa série infinita de espelhos”(Barrento, 2010, p. 63, apud Barrento, 1989, pp. 233-234).

A “poesia” nos dois livros iniciais de Tavares veicula precisamente essa força maior, não apenas pelas formas breves, mas sobretudo pela abertura à reiteração temática que se seguirá ao longo da obra. Estamos, ainda, junto aos alicerces de um edifício cuja profusão textual, organizada numericamente,¹⁷ e a tendência aforística reivindicam, já, um projeto literário sólido, começando a descobrir a qualidade do leitor Tavares. As citações, sobretudo em *Investigações.Novalis* (2002a), obra nuclear da presente análise, surgem nas remissões ao poeta Novalis na Parte 2. Apresentam-se excertos de dois fragmentos:

Leio Novalis:

«A Natureza é, simplesmente, um animal infinito, uma/ planta infinita e uma pedra infinita.»/ O animal e a planta: Metamorfoses da Pedra. (...) (Ibidem, p. 83)

Escreve Novalis:

«As explicações são mistérios já resolvidos.»/ Quer dizer: tentamos./ Para não se saber só o Nada; procuram-se distrações. (Ibidem, p. 85)

A *poiesis* de Gonçalo M. Tavares tem vindo a caracterizar-se por uma certa ocultação traduzida muitas vezes pela ausência, deixando expresso o lugar do não dito que o fragmento tão bem expressa. Registe-se a repetição com que Tavares encerra as duas partes de *Investigações.Novalis* (2002a): “E o Mais Desaparecido é o que

¹⁵ Tendo em conta que esta foi a primeira frase, no seu primeiro livro publicado, compreendemos, muitos anos depois, que o “projeto” de Gonçalo M. Tavares não se ficou apenas pela intenção inicial. Assumido tão prematuramente, ainda se mantém o compromisso estético.

¹⁶ Apesar da informação paratextual sobre o pendor poético dos dois Cadernos, nem o *Livro da Dança*, nem *Investigações.Novalis* se encontram adstritos à série Poesia; note-se que neste último o subtítulo “Poesia” não está na capa, mas sim no interior do livro, abaixo do título.

¹⁷ A não existência de títulos, mas sim de enumeração dos fragmentos, aponta para relações com o grande hipotexto dos românticos de Iena. No *Livro da Dança* (2001) seguem uma ordem numérica os 114 fragmentos e em *Investigações.Novalis* (2002a) encontram-se 84 fragmentos (68 na Parte 1 e 26 na Parte 2).

Aparecerá com mais força.” (Ibidem, p. 75 e 118). Quando se associa o “desaparecimento” a tudo o que ficou oculto no branco das páginas, existe uma interpelação a que o leitor, procurando um desvelamento metonímico, terá de responder, fazendo “aparecer”. Como dizer na solidão autoral aquilo que o excesso de palavras torna in comportável, senão por via da reescrita do leitor?

Barthes (1975), ao explicar que o fragmento é um género retórico, dirá: “la rhétorique est cette couche-là du langage qui s’offre le mieux à l’interprétation, en croyant me disperser, je ne fais que regagner sagement le lit de l’imaginaire.” (Ibidem, p. 672).

O período histórico a que Gonçalo M. Tavares pertence, o período do homem e da literatura pós-holocausto, acentua a necessidade de dizer o “inominável” presente na irracionalidade que comporta. Poderemos, aqui, recuperar uma explicação para o facto de estes dois livros, em particular, escaparem ao formato estanque da poesia, pois parece ser fora da zona regular do género, onde também se situa o fragmento,¹⁸ que o autor encontra na miscigenação das normas, o seu lugar de transgressão artística na resposta a um tempo de ruína e de desilusão pós-Auschwitz. A necessidade de não mais escrever como se o horror não tivesse também tomado conta da linguagem aproxima o fragmento e o aforismo, mais da crise que se instalou a partir do séc. XX, do que propriamente da reação de Tavares aos românticos de Iena (e ao totalitarismo de Hegel). O sujeito poético confirmará: “Da Linguagem?/ Apenas o que Novalis queria da palavra:/ «atingir diversas ideias de um só golpe»”. (Tavares, 2002a, p.64).

Excluída, então, uma certa ilusão totalitária de que o pensamento e a linguagem são coincidentes, a unidade de sentido, pertença do fragmento, sempre inacabada, abre-se para o devir.

Para concluir este diálogo sob a tutela estética do poeta eleito por Tavares nas suas “investigações”, convocamos o fragmento sobre Novalis do Caderno *Biblioteca* (2004f):

Novalis

Uma árvore minúscula dá mais sombra que um homem grande, caído morto.

As mentiras podem ser um brinquedo e divertir, ou podem ser más.

A imaginação e a mentira não são defeitos da realidade e da verdade. A realidade é um acidente saído da imaginação e a verdade é um acidente nascido das mentiras.

¹⁸ E também o aforismo, a citação, a alusão, as tabelas literárias e as legendas.

Nenhuma guerra é ganha de um para cem mil, daí que a imaginação e as mentiras sobrevivam nos que perdem e nas minorias, tal como o casaco do cadáver se encontra pendurado no armário, intacto, e sem um único vinco. (Ibidem, p. 127)

O texto oferece algumas pistas sobre o núcleo de interesse, para Tavares, do pensamento de Novalis e, sobretudo, algum anseio de inscrição na tradição romântica alemã de que são exemplo os termos antitéticos (▪“árvore minúscula”/“homem grande”; ▪“verdade”/“mentira”; ▪“imaginação”/“realidade”, ▪“um”/“cem mil”). Verifica-se, ainda, uma certa atitude dialética de atingir o universal através da combinação dos opostos que as comparações, no início e no fim do texto, reforçam, ilustrando a tensão homem/ natureza (“Uma árvore minúscula dá mais sombra que um homem grande, caído morto.”) e a sobrevivência da imaginação e da mentira num estado de vencidos.

A amargura solipsista subjaz ao quarto parágrafo: o sentido de unidade, não sendo alcançado, é almejado, a natureza (“a árvore minúscula”) e os objetos (“casaco (...) intacto”) revelam-se num patamar de superioridade relativamente ao ser, cuja realidade e verdade, intrínsecas ao humano, afinal, são acidentes, a primeira, da imaginação, por isso apenas apreendida na sua totalidade pelo poeta¹⁹ e a segunda, da mentira. Recuperar-se a si próprio na natureza e nos objetos fora, afinal, uma das principais aspirações de Novalis para quem a morte da separação do espírito da matéria era um ideal. Ora, a morte, no texto de Tavares, personifica também essa vontade de união cuja essência é, ao mesmo tempo, poética e filosófica e, nesta indagação de absoluto, a forma fragmentária, situando-se fora da rota da coesão discursiva, impõe-se como o “acidente” criador da verdade, por isso, também ela descontinuada e inacabada.

2.2. Arquivos – para onde se vai

A Série *Arquivos*, aberta em 2004, apenas tem um *Caderno: Biblioteca* (2004f). Vem a prelo, então, dois anos depois do primeiro livro. Porém, consideramos bastante provável que o processo de publicação não coincida com a sua escrita, mas sim com o ato de arquivamento intelectual prévio. Tavares redigiu duzentos e noventa e seis

¹⁹ “A Poesia é o verdadeiro real absoluto. Isto é a essência da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro.” (Novalis, 2000, p. 69).

textos, em formato de entradas bibliográficas, ordenadas por ordem alfabética. O conteúdo é pouco extenso, o autor chama-lhe, mesmo, em breve nota introdutória, fragmentos; refere, também, que como ponto de partida do livro teve em consideração a obra dos autores e não os respetivos aspetos biográficos: “Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto.”²⁰ (Tavares, 2004f, p. 9). Ora, este pressuposto, do qual saem todos os fragmentos, confere aos textos, desde logo, um ónus de extrema subjetividade que acaba por ser um apelo lúdico ao processo de reconhecimento daqueles autores, mas sobretudo de descoberta de outro leitor, isto é, o próprio escritor. Assim, este caderno realiza uma dinâmica metatextual que tanto pode ser entendida como a convocação de leituras do recetor, como um arquivo cujo objetivo seria construir um clube de leitores ideais. Desta forma, retirar prazer do texto é uma demanda quase lúdica (em que apenas o nome referente é cognoscível), num espaço desconhecido, como, aliás, será penetrar em qualquer biblioteca alheia. Posto isto, corremos o risco de identificar uma palavra, um pensamento do autor selecionado por Gonçalo M. Tavares, mas não a apreensão da linha de pensamento, ou da relação de sentido estimulada por ele em Tavares; além disto, já fomos advertidos pelo autor que as associações por si estabelecidas podem situar-se ao nível do seu próprio inconsciente.

Posto este preâmbulo que se pretende ter um efeito despenalizador, seleccionamos alguns autores, na tentativa de resgatar, pelo menos, o sentido que pareça mais plausível face, sobretudo, às problemáticas levantadas por Tavares em livros de maior fôlego como são os romances.

Na primeira página, na letra A, Tavares abre a biblioteca com Adolfo Bioy Casares. Atente-se no que diz o autor:

Se o fogo tem dois lados, dois lados terá a água, dois lados o vento, e dois lados a terra. Se oito lados tem o mundo, quanto tempo um homem demora a conhecê-lo na totalidade?
Um homem foi morto pelo seu espelho e, no entanto, era belo. (Ibidem, p. 11)

Partindo da própria interrogação, pressentida nas narrativas do escritor Adolfo Bioy Casares e resgatando, eventualmente, *A Invenção de Morel* (2006), Tavares

²⁰ Também na *série O Bairro*, Tavares faz o mesmo exercício de distanciamento biográfico.

concentra em quatro linhas - este é um dos textos mais curtos - numa perspicuidade quase matemática (quatro vezes dois igual a oito), a impossibilidade do homem conhecer o que é real no mundo e o que pertence à imaginação, evidenciado pelos dois lados de cada um dos quatro elementos e presente na interrogação, “quanto tempo um homem demora a conhecê-los na totalidade?”, invocando, potencialmente, a incapacidade humana de transpor o visível e o sensível, “o outro lado”, dada a sua efemeridade.

Já Bioy Casares, em *A Invenção de Morel*, terá resolvido este dilema existencial, inventando uma máquina para perpetuar o tempo. Quando se lê no texto de Tavares que o espelho mata o homem, não só pensamos que a devolução da imagem pode matar, como matou Narciso, como logo nos lembramos das imagens produzidas pela máquina de Morel e na sua alegoria. A impossibilidade de fugir da morte, ou apenas o medo dela, faz com que o homem se refugie na técnica como tentativa última de impulsionar o seu prolongamento. O cientista Morel tentou, mesmo, com a sua máquina, superar Deus. Porém, o fugitivo entrega a sua vida porque Faustine²¹, ou a sua imagem, podemos, assim, associar a projeção do filme ao espelho, e todos os que participavam no filme, afinal, estavam mortos, tal como o homem de Tavares que, mesmo sendo belo, morre ao espelho. Podemos ainda levantar uma questão cuja centralidade é visível na obra de Bioy Casares e Tavares: como superar a força da natureza se nem o homem, nem a máquina lhe conseguem sobreviver? Com base em pressupostos ético-morais, Gonçalo M. Tavares regressará, em particular nos romances de *O Reino*, à problemática paradoxal do mundo no triângulo Homem/ Deus/ Técnica.

Fazendo nossas as palavras de Tavares, seguimos, neste percurso, a “vontade dirigida”, para seleccionarmos Antonin Artaud. Os limites da loucura e a razão, levada ao extremo, serão, também, uma das díades em que a literatura tavariana mais se suportará. Sobre Artaud, escreve Tavares:

Deita a língua de fora aos médicos e aos objectos. Cada objecto tem um olho e uma medicina e tu és visto por ele e és dele o doente. O homem que partia ao meio todos os objectos com um machado, nas suas fúrias, e que tremia com a realidade que não era quebrável.

²¹ Personagem feminina de Bioy Casares que habita a ilha e por quem, ou por cuja imagem, o fugitivo se apaixonou.

O que assusta no mundo são as coisas insensíveis à lâmina ou à brutalidade.
O sol, o vento, a água. (Tavares, 2004f, p. 15)

O fragmento, *per se*, facilita a aproximação às ideias artaudianas, perfilhadas e identificadas pelas atitudes marginais do sujeito (tu/ ele) e, também, no desafio à lógica, esse paradoxo tantas vezes chamado a intervir por Tavares, como forma de revelar o contingente, esteja ele na loucura, ou no mal, muitas vezes travestidos de normalidade. Sobressai, ainda, nesta passagem, um alvo recorrente em muitos outros textos do autor: o medo, instância que impõe limites na ação humana. Tavares retomará esta questão em diferentes Séries, pois, confrontado com uma certa consciência da finitude e armado pelo instinto de sobrevivência, o homem saudável pode tornar-se poderoso, logo perigoso, enquanto que o homem fragilizado ficará tolhido pelo medo e incapaz de (re)agir. Por isso, a tensão destrutiva de um corpo de filiação artaudiana, que foge à perspectiva dualista cartesiana em que o corpo e a alma, a razão e o instinto se separam, e Artaud, que tanto estilhaçava o corpo como a palavra (“O homem que partia ao meio todos os objetos com um machado”), têm em Tavares, numa premissa estética que ultrapassa o surrealismo, a mesma busca pela unidade, i. e., por uma linguagem artística que una, dizendo o inominável, o descontínuo e que, deixando marcas no corpo, por extensão no pensamento, se faz palavra. O legado de Artaud encontra-se também patente no discurso anti-psiquiatria que Tavares desenha em *Jerusalém* (2004g), por um lado, na relação entre os loucos e o médico Gomperz do Hospício Georg Rosenberg, por outro, no discurso dos loucos entre si²², na falta de linearidade discursiva em que o inconsciente rompe com o paradigma de discurso socialmente correto, prevalecendo a radicalidade da crítica de Artaud à realidade espartilhada nas convenções. Tavares evitará a “mimese simbólica”, constituindo-se a sua expressão fragmentária, à semelhança da de Antonin Artaud, como uma “semiose alegórica”²³, isto é, a inacessibilidade do real enquanto “verdade absoluta” não encontra representação possível.

²²No capítulo IX, “Os loucos”, assiste-se a solilóquios ditados pelo inconsciente de dezasseis loucos diferentes (Mylia e Wisliz falam duas vezes). As personagens falam de si em voz alta, alheias à assistência ou à coerência discursiva. Fazendo sobressair o estilhaçamento do pensamento e do corpo, é a realidade, a sociedade em que os – alegadamente - são vivem que se encontra estilhaçada.

²³Barrento, numa alusão à responsabilidade da primeira geração do Romantismo alemão, em particular, refere-se à modernidade que Novalis atribui ao fragmento como a “única forma possível de arte [na modernidade intrinsecamente fragmentária] é aquela que se assume irreversivelmente como semiose alegórica, e não mimese simbólica.” (Barrento, 2010, p. 63).

Ainda num dos primeiros livros, *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002d), num monólogo dramático em verso, o sujeito, na sequência da argumentação que prevê a existência de “células de mentir” nas palavras, alega a possibilidade de uma pedra mentir, ou de dizer a verdade; em última análise, questiona a fatuidade da verdade da pedra, pois quando atirada ao ar, no momento em que está no ar, a pedra mente, “só quando cai e se acomoda ao chão é que ela diz a verdade.”, concluindo que “A única pedra verdadeira é a que se encontra no ponto mais baixo do planeta.” (Ibidem, p. 35). Reforçando a noção de “semiose alegórica”, proposta por Barrento (2010), pese embora a sua análise ao fragmento se circunscrever à poesia, podemos acrescentar que os românticos alemães potenciaram as capacidades infinitas da linguagem; indo para além da concretude dos signos, (apenas compreensível na virtualização pulverizada dos significados), Tavares exponencia esta via na alegoria conseguida, muitas vezes, na metáfora e na parábola.

A identificação tavariana da linguagem com o mundo, através de Wittgenstein, é notória no discurso escrito, mas, também, referenciado, publicamente, pelo autor. Precisamente por considerarmos incontornável esta presença na obra, apresentamos, para finalizar a visita à *Biblioteca* (2004f), o verbete Ludwig Wittgenstein, ao qual o autor dedica um texto mais extenso do que aos restantes.

Mentalmente lateral como todos os indivíduos interessantes. Existem os assuntos que mudam o mundo e ao lado existem os outros assuntos.

A gramática para a linguagem é tão perigosa como a água para um pré-afogado. Todos os homens vivos com medo da água são pré-afogados. Todos os homens vivos com amor à água são nadadores. Ninguém tem a experiência do futuro, no entanto temos a palavra. E se todas as experiências fossem como experimentar o futuro? Ou seja: impossíveis? O que faríamos de tantas palavras?

Resposta: literatura, ciência, cidades e tudo o que é humano em geral.

Podemos pensar numa personagem mais ou menos ficcional: alguém que experimentava palavras. (Ibidem, p. 105)

Posteriormente, no Caderno *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013b), Tavares reforçará a importância do postulado wittgensteiniano, assumindo, no capítulo I, “O corpo no Método”, no ponto 1.2, “Linguagem e Beleza”, a centralidade do filósofo no seu pensamento sob o sugestivo título “linguagem e ideias”²⁴. Na realidade, Gonçalo

²⁴ “A ligação entre filosofia e linguagem expressa por Wittgenstein: as proposições e questões dos filósofos fundamentam-se na sua maior parte no facto de não compreendermos a lógica da nossa linguagem” Perceber a linguagem, saber manipulá-la, é saber pensar, é resolver certos problemas – e

M. Tavares destaca-se no panorama cultural português, como já foi dito, não apenas pela literatura, mas pela acuidade do pensamento transversal a múltiplas formas de expressão pública. Desde logo, este facto, que envolve a perspetiva wittgensteiniana da importância do pensamento e da linguagem no conhecimento do mundo, é fulcral no entendimento do conjunto de textos das diferentes Séries, mas sobretudo no exercício de encadeamento de ideias sobre os autores proposto ao leitor nesta Série, *Arquivos*. E se Wittgenstein considera que é na linguagem que o mundo se revela, este último validado por factos aos quais correspondem as proposições²⁵, Tavares garante, em todos os seus livros, a continuidade desse postulado. A forma clara, breve, por vezes aforística, outras silogística, a que, mesmo nos romances, está associado um determinado juízo, caracteriza-se por uma apresentação lógica, concreta e com imagens expressivas, muitas vezes, chegando através de comparações²⁶. No fragmento acima transcrito, a comparação é estabelecida logo no início para, depois, numa ampliação semântica, ser feita a correspondência do conceito “linguagem” ao “homem” e à sua circunstância no mundo. A proposição neste fragmento, sendo categórica, introduz um juízo universal muito característico da expressão tavariana, seguido-se-lhe uma interrogação em que as ideias-chave são “investigação”, “devir” e “palavras” e cuja resposta apenas exclui o que não é humano. Neste contexto, compreende-se o perigo da linguagem ficar tolhida pela gramática; porém, no alargamento da proposição, e entendendo-se que à “gramática”²⁷ corresponde a “água” e que à linguagem corresponde o “pré-afogado”, conclui-se que o medo da gramática (a água), por um lado, ou o seu amor, por outro, são resgatados como um homem pré-afogado. Wittgenstein, o filósofo que “experimentava palavras”; no final do fragmento “alguém”; no início um indivíduo interessante, mas, destacamos, “mentalmente lateral”.

provavelmente criar outros. “Toda a filosofia é “crítica da linguagem”, escreve Wittgenstein, e aqui se localiza um dos pontos centrais (“Investigações filosóficas: investigações conceptuais.”) Wittgenstein e Bachelard: os dois autores centrais deste ensaio; os pontos de que não nos afastaremos.” (Ibidem, p.45).

²⁵ Na lógica aristotélica, a proposição é o enunciado de um juízo, ou a sua expressão verbal.

²⁶ Grande parte das comparações são reforçadas pela precedência da locução subordinativa “como se”. Por exemplo: “Como se as armas tivessem estômago como um organismo” (Tavares, 2004a, p. 11).

²⁷ Segundo Wittgenstein, a linguagem pode estar correta gramaticalmente, porém não representar o sentido real. O exemplo, “O rei de França era um homem careca”, evidencia isso mesmo.

Lembrando o conceito de “lateral thinking” de Edward de Bono²⁸ e, projetando a situação contingente do “pré-afogado” na emergência de um devir, apenas possível pela via criativa da linguagem, abre-se um campo, subjetivo é certo, mas não despiciendo, pela pertinência do processo de criação artística de Tavares. Segundo o psicólogo E. de Bono (1973), o objetivo do pensamento lateral é gerar ideias que escapem ao alinhamento do pensamento habitual, atribuindo, em linhas gerais, a obstrução do pensamento, a três grandes causas: a falta de informação, o bloqueio mental e o óbvio. Destaca-se, nesta breve relação, apenas o último, pois estudamos um autor que explora alternativas ao social e artisticamente fácil. Para além disto, quando o epíteto “mentalmente lateral” é adotado, não se circunscreve apenas ao “pai Wittgenstein”, porquanto o código filosófico destes fragmentos se desloca de si, para si. O pensamento criativo, pela curiosidade despertada, pelas hipóteses que constrói, está cheio de suposições e, por estes motivos, constitui-se para E. de Bono como o único capaz de construir comportamento criativo, i.e., pensamento lateral. Queremos com isto levantar a questão da singularidade do pensamento de Tavares que, mais do que a evidência de um processo de colagem, se tem reapropriado de todos os autores que lhe importam, expostos no *Arquivo*,²⁹ ousando apresentar uma percepção da realidade ancorada na sua singular criatividade e imaginação.³⁰

Apesar de a *Biblioteca* (2004f) suster o espólio matricial bibliográfico de um leitor omnívoro, não abriga todos os autores que sabemos hoje terem influenciado o pensamento de Tavares, não estando presentes, por exemplo, Séneca e Nietzsche, duas fortes influências do autor, todavia, convocados os leitores para zonas de subjetividade do pensamento, multiplicam-se as entradas bibliográficas, enfim transformadas numa considerável base de dados.

²⁸ Psicólogo criador da expressão pensamento lateral ou divergente, em 1967 no livro *The Use of Lateral Thinking*, Edward de Bono coloca a criatividade numa base formal e aplicável. Concluiu que o cérebro desenvolve com facilidade o processo de reconhecimento de padrões e por isso o ser humano está pronto para ver apenas aquilo que está preparado para ser visto conforme percepções já consagradas pela mente.

²⁹ Não apenas nesta série, mas também na *Enciclopédia, Bloom Books, Atlas*.

³⁰ Aqui presente o conceito de imaginação de Gaston Bachelard (1996) que se desviou da tradição filosófica da percepção sensorial e subjetiva da imagem para a sua percepção material, como acontecimento da linguagem, numa estética filosófica contemporânea em que o corpo vivencia a força da imaginação.

2.3. Enciclopédia (i) – a ambição da totalidade

(...) o comentário do paralelista é tão ilimitado como ilimitado é o texto; e o texto, quer seja atravessado na sua estrutura de lugar dos ecos, quer seja tratado como labirinto de todos os itinerários possíveis, é absolutamente ilimitado.³¹

A Série *Enciclopédia* que inclui três Cadernos, *Breves Notas sobre Ciência* (2006), *Breves Notas sobre o Medo* (2007) e *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)* (2009), completa a trilogia (das Séries) que consideramos seminal na obra do autor. Distinguiremos os dois primeiros Cadernos do terceiro devido à singularidade, neste último, do diálogo com as três escritoras, Maria Gabriela Llansol, Maria Filomena Molder e Maria Zambrano.

O nome da Série, *Enciclopédia*, ao mesmo tempo que aponta para uma instigante dimensão de abrangência, deixa soçobrar, no contido “breves”³² dos títulos, esse formato referencial de totalidade. O latente fragmentário, presente nos curtos textos dos três Cadernos e, ao mesmo tempo, a expressão de temáticas universais tão abrangentes, sobretudo, nas *Breves Notas sobre Ciência*³³ (2006c) e nas *Breves Notas sobre o Medo*³⁴ (2007b), ressurgem da etimologia da própria palavra enciclopédia. Do grego *eukyklios paideia*, enciclopédia encontra-se definida no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1987) como «o círculo da educação ou das ciências, o conjunto das ciências que constituem uma educação completa».³⁵ Na verdade, a vontade de totalidade está presente na Série cuja visão de mundo, tão lata quanto o conteúdo que os duzentos e vinte e sete fragmentos dos três Cadernos³⁶ reproduzem na sua brevidade, traz ao mesmo tempo, através de uma certa poética do fascículo, a conceção já milenar de organização do conhecimento. Segundo a definição da *Enciclopédia*

³¹ Giorgio Manganelli, epígrafe do Caderno *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)* (2009a).

³² A própria utilização de adjetivação num título é muito pouco comum nos Cadernos de Tavares. Num universo de mais de trinta títulos, apenas em quatro são utilizados adjetivos, *Histórias Falsas* (2005c), *Short Movies* (2011b), *Canções Mexicanas* (2011a) e *A Perna Esquerda de Paris seguida de Roland Barthes e Robert Musil* (2004e); não incluímos *O homem é tonto ou é mulher* (2002d) porque, como atrás já foi dito, pouco depois da sua publicação, deixou de constar da bibliografia do autor.

³³ Alguns dos temas: “O Perigo”, “Antropomorfismo”, “O tédio”, “O amor”, “Os olhos”, “Prova científica”, “Existir ou não existir”, “Crença”, “Máquinas e pensamento” e “Deus e a Ciência”.

³⁴ Alguns dos temas: “Bem/Mal”, “Natureza”, “Os imortais”, “A moral certa”, “Desistência”, “Doença”, “Envelhecer”, “Lucidez”, “Milagre e repetição e “Grito de socorro”.

³⁵ Machado, 1987, 2.º vol, p. 397.

³⁶ Cento e vinte e sete em *Breves Notas sobre Ciência* (2006c), cinquenta e oito em *Breves Notas sobre o Medo* (2007b) e quarenta e dois em *Breves Notas sobre as Ligações* (2009a).

Britânica (1971): “The expression corresponds to the modern “general education”. The earliest information concerning the organization of knowledge and of teaching signified by the term is found in Greek and Latin writers of the 1st and 2nd centuries A.C.” (Ibidem, p. 363).

O desenvolvimento das ideias enunciadas nestes dois Cadernos encontra-se, de forma recorrente e circular, em Séries como *O Reino*, *O Bairro*, *Cidades*, *Canções* e *Epopeia*. Diríamos, mesmo, que, apesar das datas de publicação dos títulos da *Enciclopédia* serem posteriores a alguns Cadernos de *O Reino* ou *O Bairro*³⁷, esta Série terá sido escrita num período anterior à publicação destes últimos, facto que confirmaria o que Tavares tem vindo a referir sobre a não coincidência temporal do processo de criação com o da publicação. Deste modo considerado um esboço enciclopédico, na projeção do conhecimento em construção, método parcialmente³⁸ compatível com o Caderno *Biblioteca*, reconhecemos a possibilidade do encontro com os pressupostos da *Encyclopédie* de Denis Diderot (1713-1784) e Jean le Rond d’Alembert (1717-1783) na sustentação do conhecimento humano na memória, na razão e na imaginação. Na realidade, o compromisso ontológico tavariano restaura, justamente, as faculdades subjacentes a estes três ramos do conhecimento, a História, a Filosofia e as Belas-Artes, visíveis: (i) no reconhecimento sistemático da elevada importância da memória, através da recuperação de grandes acontecimentos da história mundial; (ii) na dialética homem-mundo; e (iii) na arte através de frutuosa diálogos estéticos com a dança, o teatro e a performance.

Por outro lado, mas não distante do que acabamos de expor, o enciclopedismo do romantismo alemão de que Novalis (1772-1801) e Hegel (1770-1831) se destacam³⁹, terá influenciado Tavares, por via, justamente, da fusão do discurso científico com o discurso poético que lhe está associada. Subjacente à demanda de Novalis pela unidade universal perdida, atrás expressa, subsistia uma determinação enciclopédica na proclamada união das diferentes ciências. Segundo Novalis (1992) o

³⁷ Os três primeiros Cadernos de *O Reino* são publicados em 2003 e 2004; os sete primeiros Cadernos de *O Bairro* são publicados entre 2002 e 2006, esta última data coincidente com a publicação do primeiro Caderno da série *Enciclopédia*.

³⁸ Em *Biblioteca*, mais do que o conhecimento em construção, deve ser considerado o desvio do pensamento tavariano por mecanismos psicológicos que se afastam do saber dito enciclopédico.

³⁹ O suporte para a abordagem do enciclopedismo romântico é o estudo de Olga Pombo, *O Círculo dos Saberes* (2012). A autora elabora a história do enciclopedismo desde a antiguidade até à modernidade.

talento estaria na não separação das ciências já que as maiores verdades se encontram nas combinações entre os elementos.

A leitura dos Cadernos da *Enciclopédia* projeta o leitor para um lugar onde convivem, na mesma Série, no mesmo livro, ou, até, no mesmo texto, paradoxalmente, uma mescla de crença, no reforço da certeza, e de premissas de natureza subjetiva.

A evidência da prova
Para a alegria tudo é evidente, tudo é claro, tudo se prova.
Para a tristeza não.
É indispensável a alegria na ciência porque é indispensável a alusão da evidência a que só a alegria chega.
Provar algo, provar qualquer coisa, é uma exuberância do coração alegre.
- Acreditas de tal forma em ti que acreditas no que a tua cabeça prova.
(TAVARES, 2006d, p. 54)

À nossa frente temos uma metodologia, que denominaríamos filosófica, que procura na ciência a prova da verdade cuja coerência epistemológica e estética reflete a vontade de totalidade, eventualmente recuperada das enciclopédias filosóficas.

A par de Novalis, Hegel também⁴⁰ se distanciou do enciclopedismo taxonómico, para o filosófico. As ciências, sendo partes necessárias de um todo que é a filosofia, tiveram nela a sua legitimação, resultado da clareza que não teriam se fossem autónomas. Assim, os detalhes de cada ciência não teriam importância, sendo-lhes, apenas, reservado o espaço próprio para os princípios fundamentais; por isto, a enciclopédia não deveria ser um sistema em que a realidade fosse julgada, mas sim descrita: "Cada parte da filosofia é um todo filosófico, um círculo que se fecha sobre si mesmo mas no qual a ideia filosófica vive numa determinação particular." (Pombo, 2012, p. 117). Partilhamos a compreensão de Olga Pombo quando afirma que na lógica da circularidade hegeliana do enciclopedismo

o sistema apesar de tudo comporta partes. Partes que, por um lado, só são inteligíveis na sua referência ao todo mas que, por outro lado, é justamente enquanto partes do todo que ganham uma necessidade e uma legitimidade que não teriam enquanto individualidades autónomas. (Idem, Ibidem)

⁴⁰ *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* publicada em 1817.

Neste contexto, sem dificuldade, poderemos alvitrar uma vontade enciclopédica de que alguns livros de Tavares são claros exemplos, com especial destaque para a própria Série *Enciclopédia*, mas que apenas no universo das catorze Séries encontrará a sua inteira realização. A seu tempo, Mortimor Adler, na *Enciclopédia Britânica* (1971) associou as palavras “universo” e “enciclopédia”, na medida em que, para si, ambas significavam totalidade ou todo. “Quer o universo seja finito ou infinito, qualquer que seja a sua constituição ou organização, ele abraça tudo o que é. Nada está fora dele; tudo o que acontece ocorre dentro dele.”.

Também o desejo enciclopédico de Tavares, presente nas quase infinitas ligações com filósofos e artistas, nas listas intermináveis, na prolixidade de géneros, enfim, na abertura ao excesso, constrói, ou deixa que se construa, um universo, por vezes polifónico, todavia com assinatura autoral forte. No reforço da ideia de heterogeneidade observada numa só obra, sobretudo, por via da recuperação que Tavares faz de inúmeras e diversificadas vozes do panorama cultural mundial, lembramos, por associação, a colaboração que no projeto enciclopedista, a partir do século XVII, existiu por parte de múltiplos autores, de diferentes áreas e com pensamento divergente, que, mesmo assim, não deixaram de lhe conferir unidade, contribuindo para a construção do conhecimento individual. Como expressão da importância do objetivo comum do coletivo de enciclopedistas⁴¹, Diderot escreveu: “a perfeição da obra e a utilidade do género humano fizeram nascer o sentimento generoso de que estamos animados.” (1992, p. 417). Uma preocupação idêntica, i.e., a forma como o conhecimento (ou a lucidez) aporta a felicidade ao homem, mais até do que a sua simples utilidade, pode ser encontrada no fragmento “O rio” do Caderno *Breves notas sobre Ciência* (2006c):

Que parte do conhecimento me basta para ser feliz?
Que parte do conhecimento me basta para fazer felizes os outros?
Aquilo que da ciência se encontra para além destas duas partes será a parte inútil?
(E em que margem do rio te encontras?) (Ibidem, p. 41)

⁴¹ O grupo “Enciclopedistas”, coletivo de pensadores formado por aproximadamente cento e cinquenta colaboradores, incluiu nomes do meio intelectual francês do século XVIII: Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Robespierre, Baron d’Holbach (pseudónimo de Paul-Henri Thiry), Claude-Adrien Helvétius, entre outros. A divergência do pensamento filosófico, nomeadamente religioso, constituindo um problema nas relações pessoais, não obsteu, porém, a que contribuíssem para o desenvolvimento do conhecimento humano – e da educação - baseado na observação e na razão.

A esta última temática não será alheio o conteúdo do Caderno *Breves Notas sobre o Medo* (2007b), cujo título já prefigura uma macro-entrada muito específica, refletindo a ideia de que a lentidão do deslocamento, resultante do próprio medo, não deixa o homem pensar. Como atrás foi dito, Tavares associará, com frequência, o medo à impossibilidade de ser, à paralisia física e cerebral. Sobretudo na tetralogia *O Reino*, observamos múltiplas personagens que, devido à respetiva imobilidade, sucumbem moralmente. Embora esta questão seja retomada na terceira parte deste trabalho, interessa-nos aqui destacar a importância que Tavares dá a este estado humano, o medo, que perigosamente aproxima o homem do animal, da presa, a ponto de incluir, sob o seu pretexto, nas *Breves Notas sobre o Medo* (2007b), cinquenta e oito textos. A transcrição que se segue, o antepenúltimo fragmento deste Caderno, e o mais extenso de todos, enfoca, numa definição, assaz perturbadora, a animalidade e a fragilidade da sua fronteira com o humano que contaminará, aliás, a globalidade da obra e terá um Caderno da Série *Canções* dedicado ao tema: *animalescos* (2013a).

Sobre a hipótese mais baixa de continuar humano

Entre um animal e o homem claramente distingue, olhando apenas para o exterior, a cabeça de um e de outro; a cauda que no humano nunca aparece; a roupa que jamais apresenta dimensões adequadas ao animalesco – mesmo que as medidas sejam, com rigor, as certas; e ainda o modo de falar, claro, que num – no homem – pode ser expresso em milhares de Línguas e sons e no outro – no animal – se assemelha a infantis gatafunhos verbais. Sabes, pois – olhando até distraidamente -, dizer – e como isso te orgulha - : ali vai o homem e ali, mais abaixo, o animal.

No entanto, por vezes são os gestos – de um e de outro – que confundes. De tal maneira que, se fosse possível conceber dois tipos de seres sem forma nem linguagem, mas com movimento, homem e animal pertenceriam – juras – à mesma inclinação; inclinação, quase desesperada, para amar umas coisas e fugir de outras. Se esquecermos, dizes, a estética e a frase, estaremos face a uma comunidade de desejos e medo.

E isso mostra que – se quiseres- em pouco tempo conseguirás rastejar como o mais hábil dos répteis. (Ibidem, p. 63)

2.3.1. Enciclopédia (ii) - organizar ligações

Em *Breves Notas sobre as Ligações* (2009a), o exercício de Gonçalo M. Tavares, para a organização das entradas, diverge na estratégia dos dois Cadernos anteriores, de modo que o objeto enciclopédico se instaura não pelos temas, mas pela matéria citacional. Nessa medida, verifica-se uma arrumação de citações⁴² das três escritoras (Llansol, Molder e Zambrano), tornando visível o respeito pela respetiva obra e pensamento e desvelando, na organização das colagens e no seu encontro com outras de outros filósofos⁴³, o que está em obra na obra, isto é, o motor da sua *poiesis*.

Os fragmentos iniciam-se com citações das escritoras e criam nexos com elas, configurando-se como (pre)textos para dar lugar à sua própria voz. Tavares, seja na ampliação do pensamento inicial, no comentário, no desvio ou na abertura para outras reflexões, desenha novos percursos de leitura à semelhança do livro *Biblioteca* (2004f). Por outro lado, faz ressurgir o aforismo, forma privilegiada de Tavares, e as tabelas literárias⁴⁴ nessa sua evidente atração pelo ato de interpelar o leitor; a leitura das tabelas, por analogia com a energia intelectual que o Caderno *Biblioteca* solicitava, exige, agora, o próprio desvio do olhar que terá de procurar vínculos semânticos entre as colunas e as linhas. O autor alterna aqui o fragmento de registo ensaístico com as tabelas, que propiciam múltiplas ligações, com as citações e os aforismos. Desta forma, a leitura torna-se multiforme e demorada, as ligações, tal como noutros livros, são feitas pelo leitor que tateia e explora as fronteiras logicistas e cerebrais, muito aquém de uma literatura de sentidos imediatos. A quase obsessão pelo deslocamento, provocado pelo movimento e as suas consequências, surge, frequentemente, como reflexo possível da filosofia aristotélica do movimento.⁴⁵ A pretexto da frase de Llansol «O esquecimento activo é uma das condições do movimento», Tavares escreve que “(...) O movimento é um acto animalesco e intelectual. Uma disposição muscular

⁴² De notar que o próprio índice é composto por quarenta e duas citações.

⁴³ Surgem, pontualmente, Bachelard, Adorno, Benjamin, Deleuze, Nietzsche, Vicente Franz Cecim, Brodsky, Marco Aurélio, Platão, Heraclito, algumas vezes citados dentro das citações.

⁴⁴ No Caderno *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004e), na segunda parte, *Roland Barthes e Robert Musil*, Tavares informa o leitor, num subtítulo, sobre a forma dos textos que se seguem: “tabelas literárias”. Face ao “repouso” dos textos de Tavares, o intervalo temporal – de 2004 a 2009 – será pouco significativo, sendo, eventualmente, as tabelas de *Breves Notas sobre as Ligações* (2009a) anteriores a *Roland Barthes e Robert Musil*.

⁴⁵ O problema do movimento é um dos principais desafios com que se defronta o pensamento aristotélico. “Tudo o que se move é movido por alguma coisa”, i.e, noção de ato e potência estão na origem da filosofia do movimento, o movimento será a relação do que está em potência.

do raciocínio. Como se, de facto, o raciocínio tivesse células; e tem.” (Tavares, 2009a, p. 13) A ideia de movimento e a própria palavra “acto”, cujo lado físico é reverberado pela condição animalésca (do ato) e pelas células, regulam a relação corpo-espaço-tempo, na convicção de que o movimento é a causa da transformação, i.e., as células enquanto força geradora do pensamento.

Na leitura das tabelas, já por si caracterizadas por uma movimentação literária híbrida, a “disposição muscular do raciocínio” é, continuamente⁴⁶, desafiada, conforme se verifica na tabela cujo mote foi uma citação de Molder:

QUADRO 1 Tabela literária

«movidos pela expectativa de encontrar» (MFM)⁴⁷

<p>A expectativa é uma maneira elegante de se afirmar que algo não está feliz no tempo em que se encontra.</p>	<p>Só os infelizes esperam.</p>	<p>Bachelard («A terra e os devaneios da vontade») escreve: «Talvez pudéssemos educar-nos para combater o nosso peso, para nos curarmos do nosso peso.»</p>		<p>O peso não salta quando saltamos, o peso desaparece quando saltamos.</p>
<p>Encontrar é ser alegre, estar alegre é ter encontrado.</p>			<p>Estar triste é igual a ter perdido algo.</p>	

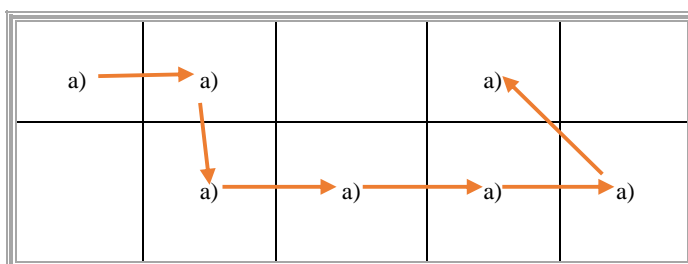
⁴⁶ No sentido de repetição no reforço do movimento como reação, e.g.,este é o último texto da primeira parte do Caderno cuja citação («movidos pela expectativa de encontrar») será retomada pelo autor na segunda parte – “Diálogo (2)”.

⁴⁷ Tavares, 2009a, p. 43.

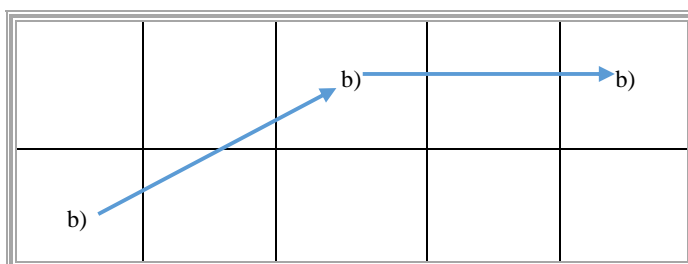
Apesar de não ter sido integralmente transcrita, a tabela já contém vários fios propulsores de “movimento”. Desta forma, a leitura começa pela indagação, e procurar soluções, nos mecanismos tradicionais de entendimento textual, é caminho escusado. A tendência mecanicista de seguir o paradigma linha surge coartada, o próprio intervalo dos espaços em branco o impede; por seu lado, as colunas, cuja vocação é separar, organizar e, até, ordenar, trazem o modelo de uma escrita de captação visual e prática e, por isso, tão inesperada quanto desorientadora de sentidos. Desarmado que ficou o leitor, impõe-se-lhe um novo olhar, um outro regresso à primeira palavra, e, nessa altura, Gonçalo M. Tavares volta a colocá-lo num grau zero, quantas as vezes necessárias para a criação de sentido(s). O leitor no lugar do desconforto. Contudo, por detrás dessa possibilidade que o texto oferece de o leitor encontrar caminhos de leitura, o autor está vinculado a um ato de criação que se quer instigador de “movimento” de mudança no modo de olhar. Poder-se-á pressentir, nesta intencionalidade, mais do que o desafio à autonomia do leitor, uma certa forma de imposição.

O estilhaçamento da lógica de leitura implica, aqui, uma resposta comportamental do leitor à vontade de Tavares que se pode traduzir em diferentes percursos de leitura, ou de reescrita, de acordo com cada leitor; assim, o texto transcrito, pode ser lido: (a) em função da validação, ou concretização, do objetivo “encontrar” (presente no título) terá um movimento diagonal até ao centro, em que o título de Bachelard e a própria citação se conjugam com o movimento extremo do salto na última coluna; a suspensão, provocada por esse movimento maior, pode ser encontrada nas colunas em branco; (b) perseguindo o campo semântico de imobilidade, a que corresponde a espera (“expectativa”); aqui, a falta e o conseqüente estado de “tristeza”, para que os espaços em branco poderão remeter, possibilitam a compreensão da infelicidade inerente à inércia que tolhe. O movimento de leitura de “«movidors pela expectativa de encontrar» (MFM)” pode, por hipótese, ser representado, assim:

QUADRO 2 Movimento I



QUADRO 3 Movimento II



Tavares, num outro fragmento, responde à mesma citação de Molder, embora a faça anteceder da palavra “coleccionadores”. Transcrevê-mo-la, apenas parcialmente, e fazemos notar a proximidade com os “paralelistas” da epígrafe destas *Breves Notas*:

(os coleccionadores) «movidos pela expectativa de encontrar» (MFM)

(...) Na verdade, a «expectativa de encontrar» move quem colecciona e quem investiga. (...)

Talvez a diferença seja: coleccionar é pôr lado a lado duas coisas semelhantes, e investigar é pôr lado a lado duas coisas diferentes. (...)

Reformulando então: **coleccionar é ligar** as coisas pelas suas semelhanças, **investigar é ligar** as coisas pelas suas diferenças. O coleccionador é obcecado pelas semelhanças, o investigador pelas diferenças. E se o investigador der mais importância às semelhanças do que às diferenças, entrará no ramo da pedagogia: será professor. (Tavares, 2009a, pp. 69-70, negrito nosso)

Associado ao ato de coleccionar ou de investigar, o movimento agora restringe-se ao escritor, é ele quem liga “as coisas” sem outra intenção senão a de, pelas ligações, destacar as diferenças, tornado, desta maneira, investigador para o devir, para “o que ainda não existe” (Ibidem, p. 69) e, parcialmente, coleccionador, em função da memória, “para o que já existe” (Idem, Ibidem). O que este fragmento acrescenta às ideias acima expostas, na tabela literária, é o desvio da perspectiva do leitor para o escritor. Digamos que se implementa neste livro o procedimento poético de toda a obra

e que o vínculo enciclopédico apenas encontra esclarecimento na profusão de hiperligações facilitadoras, afinal, do acesso ao conjunto do fazer tavariano.

Relativamente a este Caderno, apresentamos, então, alguns aspetos que se apresentam como determinantes para a sua compreensão no contexto enciclopédico: (i) o excesso que a matriz de uma poética de ligações, por si só já contempla; (ii) ser o terceiro Caderno desta Série, depois de um primeiro muito geral, enunciando temáticas das humanidades e das ciências, e outro apenas sobre o medo; (iii) que os Cadernos correspondentes a *Investigações* e *Arquivos*, na realidade, já revelavam a determinação de mostrar o pensamento que repercute o desejo de vincular a escrita ao ato de ler, sobretudo em *Investigações.Novalis* (2002a) e *Biblioteca* (2004f). Nesta circunstância, a enunciação do modo de fazer traduz-se numa torrente de citações⁴⁸, ou meras alusões, a pretexto, ou como pretexto, de uma obra maior. Ademais, o ACI evidencia a fortíssima musculação espaço-temporal desse propósito e poderemos ver materializada uma grande paráfrase à vontade de Álvaro de Campos “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”⁴⁹

Na identificação do território em que se constrói a poética de Gonçalo M. Tavares e concretizando a força que move esta poética, recortamos e agregamos, em três conceitos significativos, uma colagem de citações de *Breves Notas sobre as Ligações* (2009a):

(1) Sobre a *poiesis*: “Uma ideia não desenhada nem escrita não ocupa espaço, ocupa tempo.” (p. 30); “A certo momento da História, conhecer deixou de ser efeito do escrever, do pintar, do desenhar, e passou a ser efeito do apagar. Uma definição de poesia? Talvez. Retira de uma frase todas as palavras que a natureza não exige, eis uma definição possível para a poesia. Para o seu ofício, para o seu esforço.” (p. 50); “O leitor pode pousar o livro, a frase não foge; o escritor *odeia o acto de pousar*, porque pousar é não fazer, e não fazer o que ainda não foi feito é um erro.” (p. 76).

(2) Sobre a colagem: “Todo o poeta, como todo o sensato, só pode acreditar nisto, que é duas coisas: ou a verdade nos é revelada ou, se é construída, resta-nos multiplicar as ficções até ao infinito para que a verdade se veja rodeada por todos os lados e *rodeada por todos os tempos*, imóvel, caçada como um animal.” (p. 51).

⁴⁸ Por vezes, citações de citações, por exemplo, “«Método é desvio», escreve Walter Benjamin, citado por MFM.” (2009a, p. 75).

⁴⁹ Campos, 1980, p. 154.

(3) Sobre a criatividade: “Escrever como tradução do ler. (...) Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição, mas na tentativa de passagem de uma coisa para um outro lado.” (p. 61); “Há no balanço das pernas de quem lê, imóvel, uma impressionante marcha, *um atravessar*: quem lê anda.” (p. 63);” “Inspiração é o resultado do medo de que a memória ocupe por completo os pensamentos;” (p. 83); “O que é único e novo ninguém sabe de onde vem.” (p. 91).

Decorrentes da vontade de expor pressupostos teóricos, quase normativos da sua escrita e do seu pensamento, estes três aspetos acrescentam, à leitura de todos os livros, a vontade de, no seu ofício, se concentrar nos aspetos importantes do ser (1) e a importância da reescrita, na procura dessa verdade universal através da linguagem (1), uma responsabilidade própria do escritor que terá de agir, ou seja, passar ao ato; por outro lado, a afirmação de um processo de inter e de transtextualidade, justificado pela demanda da verdade a partir do que já foi pensado (2); finalmente, a assunção de que o processo criativo resulta do pensamento inerente à ação de ler que, no seu deslocamento para a escrita (3), se transforma em reescrita.

Em suma, a inflexão que *Breves Notas sobre as Ligações* (2009a) traz ao propósito enciclopédico, pode ser identificada pelo abundante diálogo⁵⁰ que a escrita alheia sustenta. Porém, Tavares não se desvia da coerência, essa pedra de toque, paradoxalmente indutora de percursos ilimitados, antes cria uma abertura relativamente às anteriores *Breves Notas*, seja nas proposições hipotéticas em relação à arte e à vida, seja na experimentação da linguagem, quase como uma conceção cénica em que o ritmo da respiração, o grau de improvisação e, sobretudo, o esforço das torções a aproximam da dança. *Breves Notas sobre as Ligações* é uma obra no feminino, característica única nos livros de Gonçalo M. Tavares, cujo lugar na trilogia da Série (terceiro) e o próprio número de vozes femininas (Llansol, Molder e Zambrano) estarão na origem desta tentativa de representação de uma unidade contida na simbologia do número três e, com certeza, ambicionada para a sua obra.

⁵⁰ O livro está subdividido em três partes a que o autor chamou, justamente, diálogos: “Diálogo (1)” (p. 32), “Diálogo (2)” (p. 47) e “Diálogo (3)” (p. 59).

2.4. O movimento do “*et caetera*” na produção de mundo

Concluimos que a disseminação da produção literária pelas Séries, complementada pelo projeto de intenções que as três Séries, *Investigações*, *Arquivos* e *Enciclopédia*, desenha um espaço de infinitas possibilidades artísticas e éticas, em que o autor se movimentará. Sobre a produção, organizada por Séries, Gonçalo M. Tavares, em entrevista, esclarece que as Séries surgem enquanto forma de “tentar colocar alguma ordem na desordem”⁵¹ da sua escrita. Ora, quando a intenção de catalogar se evidencia, desde a formação inicial de um *corpus* que se vai avolumando, o seu aparente caráter aleatório dissipa-se; desta forma, o uno orgânico é assegurado, em particular, por mecanismos de ordem filosófica, visíveis na intensa focalização em determinados valores morais. Esta fixação moral, mas não moralizadora, no sentido em que não se reveste de propósito heurístico, aliada a uma estética que denominamos do fragmento-movimento, poderá resultar da observação atenta da falência do homem na dinâmica de um mundo determinado pelo excesso de conteúdos, de informação e de materialidades fluidas. A metodologia *poietica*, como resposta individual a esse estado de carência do ser social, assenta numa concentração e intensidade capazes de apreender e reproduzir a substância desse sopro vertiginoso de duplicação a que correspondem, na sua criação, as Séries e, também, os Cadernos na sua prolixidade. Tal movimento incansável, poderá encontrar correspondência na poética do “*et caetera*”, uma vertente do pensamento plástico de Umberto Eco expressa no índice de *A Vertigem das Listas*.⁵² Compreendemos melhor a sua dimensão na oposição que Eco estabelece entre ela e uma outra que, de forma muito clara, diz ser a poética do “está tudo aqui” (Eco, 2009, p.7) cujo conteúdo, por ser finito, Eco a inclui nas listas práticas,⁵³ opondo-se às que aqui interessa convocar, as listas poéticas de cariz infinito.

⁵¹ In Revista *Entre Livros*, edição 29, set. 2007.

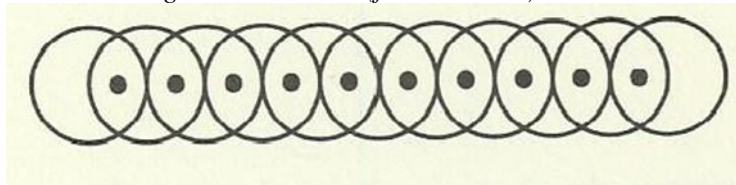
⁵² Consciente da presença das listas nos seus romances e adotando para o seu livro o modelo de catálogo dos navios da *Ilíada* de Homero, Eco exalta o facto de, na construção de mundo, os artistas, desde a Grécia antiga, sempre terem tido necessidade de conhecer e definir a essência das coisas, justificando a existência de listas poéticas na história da literatura. Dada a imensidão de listas, Eco confessa a impossibilidade de escrever um livro sobre os inúmeros livros e obras de arte que têm recorrido às listas, segundo ele este teria de ser um livro com “pelo menos mil páginas, ou talvez mais”. Eco começa por lembrar alguns autores que as utilizaram, como Homero, Withman, Joyce, Prévet, Perec e Borges. (Eco, 2009, p. 7)

⁵³ Eco distingue lista prática de lista poética apenas pela “intenção com que a contemplamos.” (idem, p. 371).

A perspectiva de Eco cria uma ponte com aquele lugar em que Gonçalo M. Tavares, para que a leitura continue infinitamente, apresenta ao leitor outra “vertigem”, a do indizível, no sentido em que o que é dito não basta, e que encontra expressão no projeto literário e filosófico para o qual concorrem Séries como *Arquivos*, *Investigações*, *Enciclopédia*, *O Bairro* e *Atlas*. A já citada frase final de o ACI: “De resto, felizmente, há muitos outros assuntos.” (Tavares, 2013b, p. 506) evidencia a noção de impossibilidade da linguagem representar a complexidade existencial. Umberto Eco define a “lista, ou elenco ou catálogo” como uma modalidade “de representação” que “sugere quase *fisicamente* o infinito, porque, de facto, este *não acaba*, a sua forma não se conclui.”, por oposição ao “infinito da estética” que é “um sentimento consequente à realização finita e perfeita da coisa que se admira” . A preocupação de Tavares sobre esta questão é transversal a todas as Séries, em *O Bairro*, *O Senhor Swedenborg*⁵⁴, “Sobre as várias coisas do mundo”, apresenta a seguinte reflexão geométrica:

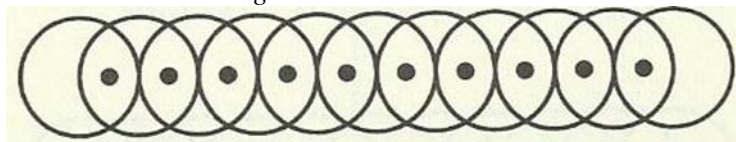
1. Tudo o que aparece resulta de um novo centro que surge dentro da forma inicial

Imagem 1 O mundo (forma inicial)



2. O mundo é uma coisa com descentramentos contínuos...

Imagem 2 O mundo



3. ...e intermináveis

⁵⁴ *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (2009). Este Senhor, enquanto assiste à conferência do Senhor Eliot, elabora desenhos geométricos representativos do seu pensamento. Os temas/títulos, bastante ecléticos, vão desde o “Elogio do Espírito” às “Instruções para adormecer”.

Afinal, o que, curiosamente, Eco diz tratar-se de resto imenso, para Tavares corresponderá à apreensão de um mundo em que as suas definições conceptuais seriam sempre insuficientes, justificando-se o recurso à organização (da obra em Séries), às listas (de autores, de referências, dos *Senhores*), à numeração (dos índices, dos capítulos, dos textos dentro dos Cadernos e dos próprios Cadernos), justificando-se, enfim, o recurso *ad infinitum* a configurações de reiteração intermináveis.

Ao sublinharmos a relevância do movimento na construção de um novelo de catalogação, será, também, de destacar todo um *corpus* textual semanticamente impregnado pelo fascínio do movimento dos corpos humanos -e inumanos -, orientado, frequentemente, pela dicotomia velocidade-lentidão e pela vivificação da expressão plástica potenciadora, por excelência, do movimento, a dança, brevemente referido no ponto anterior. O primeiro livro publicado, *Livro da Dança* (2001), é, desde cedo, revelador dessa convivência estético-filosófica.

45.

Percepção sensação FILOSOFIA e dor no estômago./ Noção concepção pensamento e dor na Fenda dos Filhos, na fenda/ dos restos./ (a URINA sai ao lado dos Filhos e os Filhos ao lado das fezes)/ redundância 2 olhos 2 ouvidos 2 narinas/ redundância/ 2 nádegas/ redundância/ 10 dedos/ 9 vezes redundante/ 2 braços/ 2 ombros/ Tanto cabelo, perdeu-se o número do cabelo/ redundância/ repetição/ repetir repetir o cabelo/ Basta 1 cabelo, o cabelo é repetir muito 1 cabelo/ repetir repetir o cabelo/ repetição/ redundância/ 2 testículos/ 2 ovários/ 2 seios/ 2 pulmões/ 2 Filhos/ 2 amores na vida/ 2 tristezas/ 2 angústias/ Uma morte/ Redundância/ A morte/ Redundância redundância redundância (idem, 2001, pp. 56-57)

Recapitulando: à vontade de listar e de repetir para fortalecer o sentido tautológico do mero pulsar físico da vida, corresponde o ideal de forçar as ideias e a respetiva intensidade. Uma das metodologias de Gonçalo M. Tavares é fazer as coisas mais pequenas, mais concentradas,⁵⁵ arrolando-se, assim, as Séries e os Cadernos nas suas especificidades semântico-formais, algumas aqui abordadas, outras, dada a sua importância no contexto dos romances de *O Reino*, a serem devidamente desenvolvidas nos capítulos subsequentes.

⁵⁵ Sobre a brevidade da sua escrita, em entrevista dada à revista norte americana BOMB Magazine, Gonçalo M. Tavares diz: “Gosto de histórias curtas tanto quanto fragmentos filosóficos. A maioria dos autores que gosto, na filosofia, escreve em fragmentos – Nietzsche, Wittgenstein e Walter Benjamin – acima de tudo gosto da ideia de concentração, da mesma forma que a substância pode ser concentrada, as ideias também.” (tradução nossa)

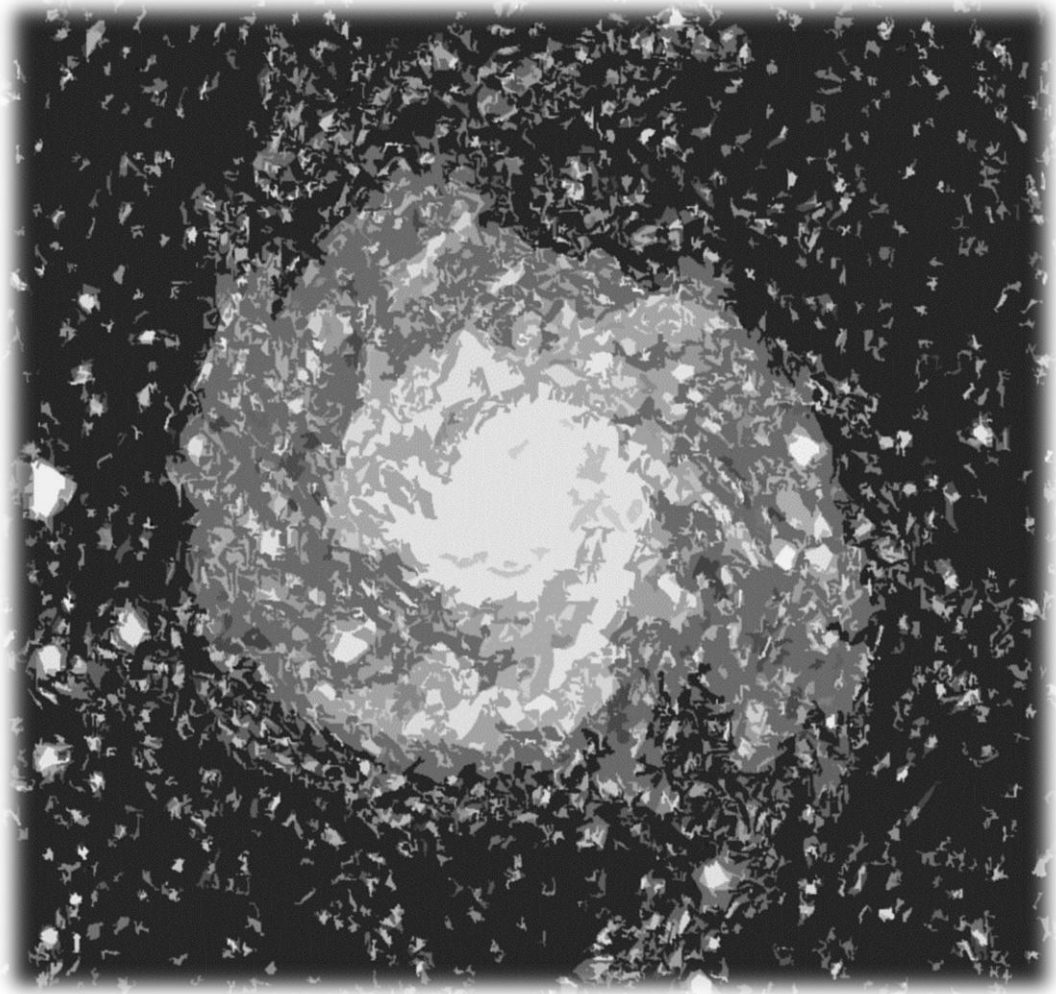


Figura 1b

Galáxia M74 (imagem do telescópio Calar Alto)

Ninguém escreve actos, nem o I, nem o II, muito menos o último. Escrever acções é talvez uma das grandes vontades de qualquer escritor, mas escrever acções é acontecimento que não ocorre desde que os homens perceberam que entre as palavras e as coisas há um incêndio; (Tavares, 2002c, p. 61)

3. O leitor tem direito a algum teatro

“Eu leio o texto.”⁵⁶. Asserção posta em causa por Barthes (1999) no princípio de *S/Z* para dizer que o sujeito “eu” não é um estado inocente anterior ao texto. Pela posição que ocupa na cadeia frásica (sujeito, predicado e complemento) poderia entender-se que o sujeito se serviria do objeto texto como se o fosse desmontar. Pelo contrário, sustenta Barthes, a ideia é a de que o sujeito, quando se aproxima do texto, ele, próprio, seja “uma pluralidade de outros textos” e de “códigos infinitos”, por isso a leitura se torna um trabalho lexicológico na medida em que o leitor escreve a sua própria leitura (Ibidem, p. 16).

O ato de ler concretiza, então, um trabalho de linguagem, uma atividade de encontrar sentidos e nomeá-los *ad infinitum*, pois tudo significa sem cessar. Sendo o texto nomeação em potência, pode-se falar, nos termos do autor, num “trabalho metonímico” (Idem, Ibid.). Nessa medida, na aproximação do leitor ao texto, o esquecimento revela-se um aspeto positivo, na medida em que vem provar a irresponsabilidade⁵⁷ do texto. Barthes diz que “É precisamente porque esqueço, que eu leio.” (Ibidem, p. 17). Estamos perante uma estratégia interpretativa, tanto mais responsável, quanto supõe que uma escrita do leitor se faça. Lembramos, a este propósito, a odisseia do leitor que Manuel Gusmão⁵⁸ (2001) descreve como um intenso desígnio:

Mais que riscado, o leitor é uma superfície vibrante. Saltando de risco em risco, a sua alma diz o texto, variando as entoações, sempre falhada a voz. O leitor é um vocativo que está sempre fora do lugar, e assim os disparos dividem-no em figuras precárias que imediatamente confundem os seus contornos num caleidoscópico errado (o folhear das páginas e o seu peso lamacento riscam-no e sujam-no) (COELHO e Gusmão, 2001, p. 25)

⁵⁶ Barthes, 1999, p. 16.

⁵⁷ “Em relação a um texto plural, o esquecimento de um sentido não pode, portanto, ser considerado como um erro. Esquecer em relação a quê? Qual é a *soma* do texto? Alguns sentidos podem ser esquecidos, mas somente quando nos esquecemos de lançar sobre o texto um olhar especial. No entanto, a leitura não consiste em fazer parar a cadeia dos sistemas, em fundar uma verdade, uma legalidade do texto e, por conseguinte, em provocar os «erros» do seu leitor;” (Barthes, 1999, pp. 16-17).

⁵⁸ *O Leitor Escreve Para Que Seja Possível*. A primeira parte, “As Posições do Leitor”, é constituída por doze textos de Manuel Gusmão e, a segunda, “*Se o Leitor Escreve Tu Escreves*”, de Eduardo Prado Coelho, estabelece um diálogo com os textos de Gusmão em forma de comentário poético. A fotografia é de autoria de Duarte Belo.

Gusmão traça, assim, o retrato de um(a) leitor(a) como lugar, ou o corpo, de inscrição que, no final, Eduardo Prado Coelho assim comenta: “Como o amador se transforma na coisa amada, o leitor transborda-se para a coisa lida.” (Ibid., p. 90). Esta imagem (quimera de todo o leitor), pressupondo esquecimento e memória, pertence ao ato de ler que não termina quando se fecha o livro. O prolongamento da leitura, já com o livro físico encerrado, define-se, nos termos de Prado Coelho, em três momentos: o primeiro centrado no excesso de texto, que faz olhar em frente e o que os olhos vêem é “apenas paisagem do lugar. (...) na diferença absoluta que é ter lido.”; o segundo quando o livro trabalha o cérebro do leitor⁵⁹ e “o trabalho do texto ecoa no trabalho do mundo: a justeza poética desdobra-se em clamor social:” (Ibidem) e um terceiro momento preparado pelos anteriores, ou seja, se ler já era começar a escrever, então, essa escrita vai continuar a leitura. De acordo com Prado Coelho: “Estamos num entre-dois da leitura, criando-se uma reflexividade que vai empilhar linguagens e metalinguagens sem fundamento nem termo final: a palavra sob(re) a palavra.” (Idem, Ibid.). Ora, o que Prado Coelho conclui é que o texto, perante o “retraimento” do referente cria o que denomina uma “iminência do toque impossível”, um adiamento, portanto. Diz Prado Coelho:

O leitor joga com o vazio, com a casa vazia que incentiva o jogo: «há algo que sempre lhe falta saber». Mas nessa relação com a ausência, se existe uma experiência de morte, existe também, amarrada à invocação do tu, uma prova de ressurreição: «esta morte assim continuamente viva és tu». Os pronomes apontam, são dedos estendidos, apelos textuais: uma espectral pragmática da comunicação, designam seres que têm este espantoso estatuto de serem sempre diferentes e únicos. O segredo de cada texto é dizer-nos que o tu nele se inventa é o tu que qualquer eu pode inventar. (...) o que num texto se apaga é o que num texto se ilumina: o irrepitível de um vazio aceso. (...) Por isso, «o leitor escrevendo sabe que alguma coisa o risca como ele risca as frases por cima das quais escreve (...)» (...) (Ibid., p. 91)⁶⁰

Pese embora o efeito de idealização do jogo poético, em que os “vazios” representam, em simultâneo, nascimento e morte, ao mesmo tempo que o leitor se manifesta como entidade subjacente a essa ausência, logo, elemento (in)corporizador da não-morte, não deixamos de notar, também, que os lugares “vazios” podem

⁵⁹ Prado Coelho recupera as palavras de Gusmão (Ibidem, p. 29) ‘«Então, na cabeça, levemente, as frases voltam a acender-se, fazem um barulho de páginas que se viram; deslizam umas sobre as outras»’ (Ibidem, p. 91).

⁶⁰ O autor usa as aspas porque está a citar o texto 12 de Manuel Gusmão (Ibidem, pp. 31-32).

desabrigar parte desta “escrita do leitor”. A relação texto-leitor, sem um padrão de referências, anula a lacuna de uma recepção que se quer implicada na criação de sentidos. Pensando na globalidade dos textos de Tavares, parece-nos experienciar uma leitura em que, por vezes, essa carência é suprimida pela metáfora e pela alegoria, ainda assim, o leitor terá de arriscar a função de escritor que é “riscado” e que “risca”.

Ainda no âmbito da estética da recepção, que Gusmão e Prado Coelho assim poetizam, vamos encontrar, no estudo *The Act of Reading* (1999), do autor alemão Iser, a problematização da relação entre o texto e o leitor. Iser aponta os códigos fragmentados como responsáveis pelas falhas na interação, ou porque os modelos de comportamento não coincidem, ou, simplesmente, por ser impossível viver a experiência dos outros. Cabe, por isso, ao leitor “construir um código para ajustar a relação com o texto.” (Ibidem, p. 103) de modo a regular o preenchimento dos vazios que, segundo Iser, são condição fundamental para qualquer interação. Por outro lado, como o vazio constitutivo não é um dado ontológico em que se possa fundamentar a interação, será a falta de equilíbrio e assimetria da própria díade texto-leitor que produz esse vazio. Explica Iser:

A interação fracassa no momento em que as projeções recíprocas dos parceiros sociais não são passíveis de modificação ou no momento em que as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste. Fracassar significa então não ocupar o vazio senão com as próprias projeções. Mas como a carência mobiliza representações e projeções, a relação entre texto e leitor é bem sucedida apenas se as representações são modificadas. Desse modo, o texto provoca uma multiplicidade de representações do leitor, pelas quais a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os pólos da comunicação. (Ibidem, pp. 103-104)

Apesar da associação de Iser ao construtivismo alemão, e de Barthes, ao desconstrutivismo francês, podemos aproximar esta fundamentação de Iser da posição de Barthes relativamente à “pluralidade de textos” que o leitor, colaborando na atividade metonímica do texto, “escreve”. Encontramos, ainda, na dialética do “apagar” – “iluminar” de Prado Coelho, correspondência com a dialética do “mostrar”/ “ocultar” de Iser (1999, p. 106), na justificação de que será nela que o processo de comunicação se realiza. Segundo o autor:

Os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor (...) Mas existe um outro lugar sistémico onde o texto e leitor convergem (...) marcado por diversos tipos de negação, que surgem no decorrer da leitura. Os lugares vazios e as potências de negação dirigem de maneiras diferentes o processo de comunicação; (...) fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que a sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto. (Ib., p. 107)

Desta maneira, as estratégias textuais encontram no “não dito”⁶¹, entendido como uma espécie de hiato da comunicação, o potencial da interpretação. Assim, o leitor, através de mecanismos de memória e de expectativas, reelabora (escreve) a leitura, estabelecendo a estética do texto, nos termos de Iser, e o prazer do texto, nos termos de Barthes.

Será Zumthor (2007) quem vem recuperar de Iser (1999) o conceito de receção. O autor, apoiado no pressuposto de que o estatuto estético do texto literário é dado pela forma como é lido, parte da teoria de Iser para a sua conceção de *performance* do texto literário - adiante desenvolvida -, vendo na leitura, para Zumthor “absorção e criação”, um “processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor.” (Ibidem, p. 51). Acrescenta, ainda, o que Antoine Compagnon, em *Démon de la théorie* (1999), já havia aditado ao pensamento de Iser: que a obra literária tem dois polos, o artístico (o texto) e o estético (a relação efectuada pelo leitor) e que, sendo activa, a consciência do leitor vai buscar o mundo e interpretá-lo e, nesta dupla circunstância, centrada no leitor, a receção (re)definirá o mundo. Ora, esta perspectiva, a par da necessidade que o leitor tem de preencher as lacunas do “não-dito”, revela-se tanto mais coerente, neste nosso estudo, quanto a determinação tavariana, muitas vezes explícita, de provocar no leitor a vontade de mudar de “posição”, de pensar, e, neste contexto, também, de (fazer) criar. Diz Gonçalo M. Tavares:

“Como é que as coisas se ligam? Como é que as coisas se começam a amar ou a odiar? Fendas e excesso de matéria. Uma fenda pode ser vista também como um excesso de matéria: *estou vazio de mais, há um zero que quer avançar, um zero com appetite.* (TAVARES, 2009a, p. 71)

Nas tabelas literárias (cf. *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004e) e *Breves Notas sobre as Ligações* (2009a)) na Série

⁶¹ Apropriação do termo empregue por Iser (1999, p. 106).

os Senhores e no Atlas do Corpo e da Imaginação, apenas para mencionar as manifestações mais óbvias, o autor incita o leitor a “ver” de outras maneiras. A circunstância de ler de diferentes formas de cada vez que se volta ao texto, porque olhamos para sítios diferentes, pode estimular a criatividade que nasce da lógica individual. Na verdade, se o olhar humano recebe e interpreta luz, o ato de ler começa, quando se processa a sua suspensão. Ainda a este propósito, Iser, referindo-se aos textos ficcionais que “são interrompidos pelos lugares vazios”, sustém que eles abrem “uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor.” (1999, p. 128), exemplificando com a despragmatização na leitura. Considera o autor que essa despragmatização e, entendemo-la no âmbito da indeterminação que muitos textos de Tavares provocam, é um lugar vazio ao nível das possibilidades de conexão, e que “omitindo as suas referências, eles forçam os leitores a desfazer-se de parte das suas expectativas habituais.” (Ibidem, p. 129).

Zumthor (2007) refere que a nossa ação visual se orienta para a decifração de um código gráfico, sendo a própria formação de caligrafias, para o autor, “um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da *performance*, ou seja, fazer dela uma ação performativa” (Ibidem, p.73). Por isso, o autor define caligrafar como recriar um objeto para que “o olho não somente *leia*, mas *olhe*,” (Idem, Ibid.), fazendo notar que o olho, ao perceber uma frase graficamente contorcida em forma de rosa, ao mesmo tempo vai olhar a flor e ler a frase. (Idem, Ibid.). No âmbito da materialização da escrita, a própria distribuição na página de espaços vazios e palavras, por exemplo na poesia, alimenta um ritmo visual propiciador de uma leitura enriquecida pela profundidade do olhar.

A convergência destes aspetos convoca uma das já mencionadas características da escrita de Tavares, a miscigenação dos géneros, para a qual também concorre a hibridez dos géneros. Avaliada a produção do autor à luz desta estética, podemos concluir que é ao leitor que cabe a difícil tarefa de nomear os géneros, na tentativa, última, de os desambiguar. Para Tavares, aliás, a indefinição que resulta deste processo é vista com naturalidade: “O que me parece preocupante” – afirma – “é que o emissor, o escritor, antes de escrever já se submeta às lógicas da recepção, e portanto se sente

na cadeira a pensar: agora vou escrever um romance, agora um poema, agora um conto.”⁶².

Para além disto, temos a considerar que, do fragmento aforístico ao ensaio, a escrita de Gonçalo M. Tavares assenta, ainda, numa multiplicidade de imagens de mancha dramática. Devido à abertura que os vazios permitem preencher e à dimensão alegórica dos textos, os Cadernos têm dado origem, em diferentes países, a manifestações artísticas diversas. No espaço contemporâneo das artes performativas, têm sido, sobretudo, encenadores e coreógrafos a dar corpo aos textos de Tavares. A este fenómeno não será alheio o facto de a arte identificar neles algumas inquietações do homem do século XXI a que curtas-metragens, vídeos de arte, ópera, *performances* e mesmo projetos de arquitetura dão voz. Mas é em particular a arte teatral que tem trazido a cena, para além do texto mais óbvio, *A colher de Samuel Beckett*, da Série *Teatro*, os livros de *O Reino* e *O Bairro*, com maior frequência (cf. Anexo 2).

Da antropologia (social e cultural) à política, as abordagens têm enfatizado a relação do individual com o espaço coletivo, cidadão⁶³, em que a interação do corpo (material, social e histórico) se manifesta em tensão. Este começa por ser um dos motivos por que outros textos, que não os de cariz dramático, e passamos a considerar apenas os romances⁶⁴, são escolhidos com frequência para serem levados a cena. Também a dramaticidade, que um conjunto de ações humanas, ocorridas em idêntico espaço geográfico e histórico, se constitui, *per se*, susceptível de transposição para o palco. Nesta medida, e, à semelhança das personagens de Beckett, a tensão dramática, em torno das personagens dos romances, representações do homem perdido na indiferença e no tédio, o mal do século, reduz-se ao essencial. Também a estética minimalista de Beckett, e estamos a pensar nas personagens, parece surgir a todo o momento no trabalho de Tavares, em particular no afastamento das personagens em relação a uma ideia de destino coletivo, em que o “palco”, onde se movimentam, surge como uma metáfora da vida individual.

⁶² Entrevista in Revista *Entre Livros*, n.º 29, setembro de 2007.

⁶³ *Berlim* teve origem num texto publicado na revista *Egoísta*. Sobre o texto, Gonçalo M. Tavares disse à Lusa: "Interessava-me muito a questão da sociedade, da violência da sociedade e de até que ponto as pessoas conseguem individualmente resistir à violência muitas vezes não explícita do movimento ininterrupto das cidades" In *Diário Digital* 23-01-2008.

⁶⁴ A escolha, por um lado, reflete o afastamento dos textos mais – obviamente – dramáticos e, por outro, já a aproximação do *corpus* selecionado para a terceira parte da dissertação.

Refira-se que a constatação da presença da dramaturgia em autores líricos e/ou narrativos, cada vez com mais frequência, tem sido evidenciada em ensaios e outros textos de natureza crítica. Óscar Lopes (2001) defendeu que mesmo os autores que não concebem heterónimos “à Pessoa”, fariam sempre parte do grupo dos dramaturgos porque:

(...) a nossa constituição individual, ou a de um lírico como personalidade, exige que se reduzam à unidade de uma personagem, de uma máscara, de uma voz reconhecível, não apenas palavras ou frases, mas entoações e ritmos dispersamente colhidos nos estilos de falar e pensar. (Ibidem, p. 43)

Para além desta perceção de dramaturgia, interessa convocar uma noção que lhe está associada - a teatralidade. À volta do conceito parece gravitar, conforme já referido, a atitude autoral de Gonçalo M. Tavares seja na consciência de uma estética contemporânea da permeabilidade, para que convergem os diferentes géneros e formas, seja na convocação deliberada da perceção visual para um deslocamento físico, em que o jogo da encenação parece ter lugar central.

O autor, que deambula, com frequência, pela cidade, o espaço privilegiado de observação e de análise, associa-lhe um discurso que, longe da fixação, remete para a transitoriedade espaço-temporal. Por isso, se aqui propuséssemos uma deambulação cinematográfica, encontrávamos múltiplas cenas, ou fotogramas, a que corresponderia a aceleração do movimento de um transeunte, no inflexível passeio urbano. Tangencial à teatralidade da presença de corpos em ação (o do autor e os das suas personagens) em contexto urbano, começa a esboçar-se uma aproximação ao conceito de *performance art*, cuja efemeridade justificaria a própria fragmentação estrutural da obra, como se o leitor participasse em trinta e três *happenings* com catorze partes⁶⁵. E, se considerados, por um lado, o efeito de estranhamento que Tavares a todo o momento provoca, um pouco, também, à maneira do teatro beckettiano, e, por outro, a rarefação, concretizada na forma e no discurso, instigadores, também, de movimento físico, conseguimos captar a imagem do leitor a ser empurrado para outro(s) sítio(s).

Conforme já começámos a ressaltar, e ainda de acordo com as teorias zumthorianas, na literatura, a receção está associada à ideia de *performance*, entendida, aqui, como um “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam numa e para

⁶⁵ O número de Cadernos e de Séries até setembro de 2014.

uma percepção sensorial – o engajamento do corpo.” (2007, p.18). Sobre esta presença na literatura, Paul Zumthor acrescenta: “O termo e a ideia de performance tendem (...) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda a “literatura” não é fundamentalmente teatro?” (Idem, Ibidem).

Sublinhamos, do estudo de Zumthor, dois aspectos: o primeiro (1) o facto do autor não se focar, isoladamente, em cada um dos constituintes tradicionais do texto teatral⁶⁶, mas, sim, sobre a convergência destes três elementos, na sua opinião “constitutivos de toda a literatura”: um grupo de produtores de texto que fabricam objectos classificados de “poéticos ou literários”; um conjunto de textos com reconhecido valor (literário); e um público que participará, recebendo esses textos. Quanto ao segundo aspeto (2) o facto de, quando se fala de “percepção” e “apreensão”, ser atribuída importância máxima à instância tempo. Revela-se, assim, importante a noção de que a escrita *per se* não transporta o desejo do intemporal, a não ser a poética, uma vez que ela se afirma no “prolongamento de um esforço (...) para emancipar a linguagem” relativamente a um tempo biológico apenas presente na função comunicativa (Ibidem, p. 47). Certo é que os contextos culturais determinam a forma como se realiza esse esforço que é a “energia vital presente nos começos da nossa espécie e que luta em nós para roubar as nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora.” (Ibidem, p. 48). Neste sentido, na perspectiva de Zumthor, poesia e escrita têm o mesmo fim, sendo, por isso, na literatura que ocorre o encontro entre linguagem poética e a “técnica extraordinária da escrita”. Aqui, o duplo interesse do autor é explorar a “percepção”⁶⁷ dos ouvintes (espectadores e leitores) e as suas consequências, i. e., “as reacções que ela gera em performance” (Ibid., p. 49).

Zumthor irá, então, diferenciar recepção de *performance*, a primeira de compreensão histórica, subjacente a um processo, logo com uma determinada duração, a segunda de natureza antropológica. Como nesta última as condições de expressão e de percepção se encontram implícitas, a “*performance* designa um ato de comunicação”, significando a palavra a “presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*.”, a *performance* zumthoriana “existe fora da duração.”

⁶⁶ A trilogia autor, texto/ paratexto e o leitor/ espectador ou recetor.

⁶⁷ Na perspectiva do autor, a performance, por via da percepção, deve ser entendida no sentido que os críticos alemães lhe atribuíram, isto é, da concretização (da recepção).

(Ibidem, p. 50); é nela que se suporta o “passar ao ato”, é dela que se excluí a consideração pelo tempo, finalmente, é ela que se instituí como a única possibilidade de “concretização”⁶⁸. Sobre o confronto que o discurso literário instaura entre recepção e *performance*, segundo Zumthor, ele é tanto mais significativo quanto a recepção contemplar uma duração mais longa; para o ilustrar, o crítico fala da aceitação que a recepção de Virgílio e de Homero tem na atualidade, fazendo reparar que, devido à acentuada distância temporal destes autores, se tornará inaceitável falar de *performance* (Ibidem, p.51).

Em “Empenho do corpo” (Ibidem, pp. 75-87), uma das partes de *Performance, recepção, leitura*, Zumthor aponta alguns caminhos nesta matéria, mas, primeiramente, na percepção plena do poético, compromete o corpo, referindo:

(...) os antigos parecem ter tido consciência disto, distinguindo entre as “partes” da retórica, a *pronunciatio* e a *adio*; essas “partes” tinham por fim produzir um efeito sensorial sobre o ouvinte. (...) A retórica da Antiguidade – sem dúvida, neste ponto herdeira dos sofistas – colocava assim, implicitamente, uma afirmação que, depois de um longo tempo de surdez, voltamos, hoje, a ouvir atentamente e com um espírito que consente. Ela ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm espessura, a sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (Ibidem, pp-76-77).

O discurso literário sobre o mundo torna-se, por esta via, audível. A própria materialidade da palavra, a sua “existência densa”, encontra concretização no corpo. Esta reflexão faz-nos chegar àquele ponto em que parece clara a ideia de que articulação que se faz de maneira “audível”, muitas vezes tem uma inscrição menos eficaz no corpo do que a articulação “interiorizada”. A ideia de que se pensa pelo corpo e se diz com o corpo leva a que entremos na dimensão de valorização do corpo, associada, aliás, a fenômenos do pensamento filosófico e artístico que emergem desde o século passado.

⁶⁸ “Ela [a performance] atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda a consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito de recepção, chamam de concretização.” (Ibidem, p. 50).

De acordo com Lacan, “Falo com o meu corpo, e isso, sem saber. Assim, sempre digo mais do que sei.”⁶⁹ (1985, p. 161). Na verdade, o corpo, de forma inconsciente revela-se comunicação apenas pela presença. Ainda Zumthor: “O corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (2007, p. 77), o que, do ponto de vista linguístico, se materializa na projeção espacial do corpo no cosmos, entre outros, nos eixos direita/ esquerda e alto/ baixo. Acrescenta o autor:

É por isto que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. (...) O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo (...) anterior aos meus afetos, aos meus julgamentos, e que é como que uma impureza sobrecarregando o pensamento puro...que, na nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro. (Ibidem, p. 78)

Se pensarmos a literatura nesta perspectiva, como o momento primeiro do olhar, depois do pensamento, a subjetividade do texto literário, nas suas máscaras e metamorfoses, instaura, pela presença, a materialidade da comunicação⁷⁰. A escrita, que dá corpo, encontra-se, também, impregnada do sujeito que a produz, ou um sujeito incorporado num novo espaço.

⁶⁹ Salvaguardamos o contexto que remete para a ideia de que o que fala com o meu corpo, no qual me reconheço como sujeito, é o “Isso” pulsional freudiano, diz Lacan mais à frente: “O que fala sem saber me faz eu, sujeito do verbo. Isto não basta para me fazer ser. Isto não tem nada a ver com o que sou forçado a pôr dentro do ser (...) Ora, o fim do gozo – é o que nos ensina tudo que Freud articula sobre o que ele chama inconsideradamente pulsões parciais - o fim do gozo é lateral àquilo a que ele chega, isto é, que nós nos reproduzimos.” (Ibidem, pp. 61-63).

⁷⁰ Hans Ülrich Gumbrecht, em *Produção de Presença: o que o sentido não pode produzir* (2010), aponta para uma tensão entre “presença e “sentido”, encaminhando para outras formas de abordagem das Humanidades, para além do sentido e da interpretação, justamente, através da produção de presença. (Ibidem, pp. 21-22).

4. Uma certa toponímia performativa

Gonçalo M. Tavares tem desenvolvido a sua construção literária na consciência de que o papel da arte, assente em princípios humanistas, terá de desassossegar aquele que lê. No discurso, na estética pluriforme das Séries, a sua tentativa de intervir resulta de uma (im)posição autoral cuja marca permanecerá na literatura portuguesa, na confirmação do vaticínio de Saramago: como uma fronteira, a linha entre um antes e um depois de Tavares. Determinado em estabelecer um movimento marcadamente ontológico dentro desse projeto, feito de regressos e progressos, como já vimos, podemos considerar a sua produção artística, também, como uma estratégia em que o leitor é convocado a mapear o seu pensamento. Abreviando, esta é uma geografia literária plural do humano que (topo)nominaliza o(s) lugar(es) do ser, num formato caleidoscópico, na medida em que proporciona infinitos pontos de encontro (do eu consigo e do eu com os outros). Importa, pois, recuperar essa abertura na paisagem do humano enquanto lugar de recenseamento da palavra e, também, da *poiésis* de Tavares.

No espectro universal de um espaço ideológico, em que o desconforto do homem se faz pensamento, emerge, então, desta escrita, um estado de urgência como se, no limiar do agora, a possibilidade de encontrar, ou mesmo de desvelar, um caminho, um norte, para o homem contemporâneo, se estivesse a exaurir. Ora, neste modo de pré-suspensão do humano, acha-se em jogo uma certa independência do leitor, correndo, também ela, o risco de se esgotar. Ainda que o apreço de Tavares pela tematização do poder, na lógica foucaultiana de dominação/ subjugação, possa indiciar uma atitude crítica, o escritor acaba, ele também, por estabelecer, pela palavra, um formato – humanista - de poder, presente na irrefutável eficácia de uma linguagem desambiguada⁷¹ e incisiva. Acresce a reiteração de signos e de imagens contaminados pelo pensamento lógico de um sujeito (o enunciador lírico, o narrador, ou uma personagem) que, investido de um exercício racional de rigor vocabular, por aproximação (*zoom*) e reconhecimento, dominará o pensamento do leitor, deixando-o, com frequência, emudecido. Nesta perspetiva, leia-se o fragmento de *Animalescos* (2013a):

71 Por via da utilização de nomes concretos e de verbos, em detrimento da adjetivação, de frases curtas, de silogismos e de aforismos.

por exemplo, os pontos cardeais baralham um macaco. Ele olha para o norte para o sul desenhados e pintados no chão e não percebe nada e até fica com a cabeça doida. Começa a falar. Diz palavras humanas porque se sente perdido no meio dos pontos cardeais desenhados no solo. Um macaco que fala porque está perdido é um macaco que deve ser abatido e é isso que um funcionário do zoológico faz. Tem uma carabina com uma bala que faz dormir e ali está: o tiro e o macaco cala-se, deixa de falar. Quando acordar, depois na sua cela, passadas muitas horas, o macaco não se lembrará de nada e, claro, não conseguirá dizer uma palavra. (Tavares, 2013a, p.57)

Do excerto, temos a ressaltar alguns aspectos que dizem respeito ao comprometimento do corpo no ato da recepção, pois, aqui, a convocação da cognoscibilidade e o incitamento a uma certa postura de revolta parecem estar subjacentes a um movimento no espaço de concretização. Atente-se, então, nos seguintes pontos:

(i) a interpelação a um “tu”, subentendido no início do fragmento pela coloquialidade da voz do narrador, podendo a expressão “por exemplo” ser entendida por “vou-te provar que tenho a razão!”;

(ii) as frases curtas, assindéticas; o ritmo ternário, quer das conjunções copulativas, quer do compasso verbal, por exemplo: ▪ “olha” / “não percebe” / “fica com a cabeça doida”; ▪ “começa a falar” / “cala-se” / “deixa de falar”; ▪ “acorda” / “não se lembrará” / “não conseguirá dizer”; aspetos que, imprimindo, por um lado, ritmo à narração, por outro, acentuam a concretização da ação: do silêncio imposto pela anestesia que, apesar de não provocar a morte, incapacita a linguagem do humano, remetendo para a construção da literalidade do dizível “animalesco”;

(iii) a percepção do efeito da indignação no presente, ou a sua projeção na brutalidade contingente do futuro;

(iv) o advérbio de afirmação “claro”, como a corroboração da lógica do que “eu-sujeito te digo”, sem estranhamentos, porque, afinal, tornou-se óbvio;

(v) o risível e, ao mesmo tempo, a concentração de normalidade patentes no léxico (comum) como aspetos que se vão tornando assustadores.

É, assim, desencadeada uma forma de consentimento, ainda que perturbado pela violência que a narrativa reforça. O leitor-interlocutor, face à heroicidade trágica do macaco, parece ter sido impelido, na rapidez da narração e na racionalidade do argumento, para um rápido momento de reconhecimento e de catarse (da qual se exclui o sentido aristotélico de purificação), dando lugar a um efeito terapêutico (no espírito

do legado freudiano). De outra forma dito, atingido pelo tiro, o macaco fica “curado”, incluído na metáfora (macaco-homem), o leitor, muscularmente tolhido, emudecerá.

Como se as palavras, perdendo o seu referente primordial, na circunstância de não mais remeterem para o ser, mas para si próprias, instaurassem, também elas, barreiras ontológicas da linguagem, enquanto (im)possibilidade de abertura do eu ao outro. Este circunstancialismo, visível na criação de imagens intensas, perturbadoras umas, violentas outras, em forma de fotogramas, *flashes*, movimentos, *takes*, desmontagens, poderá ser entendido como a vontade liminar do escritor de “fazer” do leitor uma personagem intraficcional. No limite, Tavares, num torç(s)ão linguístico, aproxima a forma da letra (grafia), da forma do corpo em movimento, leia-se no poema “Dansa”:

Tem S a palavra,/ pois certas curvas do mundo/exigem alterações de grafia./
O traço imprevisto obriga a parar a meio;/ E à paragem insólita chamarás
insólito movimento./ E ficarás contente. (Tavares, 2001, p. 111)

Encontramos em Nietzsche (1997), no fragmento 206 de *Humano, Demasiado Humano*, um nexos significativo com este movimento que tanto pode estar do lado de quem escreve, como de quem recebe.

Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem do que é moral e genial como se ambas as coisas fossem apenas um capricho, um gosto, provocam um sentimento de atrevida liberdade, como se a pessoa se pusesse em bicos de pés e, por íntima alegria, tivesse absolutamente que dançar.” (Ibidem, p. 186)

A escrita vai pondo em jogo o olhar e o corpo, num primeiro momento, na presença, num segundo, na concretização, para, de seguida, ser feita com o próprio corpo do escritor e, depois, do leitor e, nesse deslocamento de liberdade, onde Tavares assevera tu “ficarás contente”, Nietzsche diz que “a pessoa” ficará em “íntima alegria”. Quer para um, quer para outro, a partilha, nessa coabitação, reforça a plenitude presente no ato de (co)criar, no momento em que corpo (físico e ontológico), linguagem (silêncio incluído) e espaço convergem para uma coreografia de incorporação característica da *performance art*.

Da etimologia do verbo *performare*⁷², recuperamos as ações de criar, representar e guiar, ações que pressupõem a participação do espectador/leitor, que Tavares, a todo o momento, interpela. Associados a essas ações, encontram-se o nível da investigação, o experimentalismo (da forma) e, ainda, a cartografia do pensamento provocado pelos níveis anteriores; ficam, assim, presentes, respetivamente, as etapas de pré-produção, produção e ação (/interação) do processo criativo. Para ilustrar estas etapas, invocamos três breves apreciações.

Em relação à primeira etapa, Gonçalo M. Tavares refere a sua preferência pelas diferentes formas de escrita para alcançar “cantos” do mundo diferentes “o obstáculo é conseguir passar ao lado daquilo que já conheço para ir em direcção ao que é novo para mim. Por isso uso muito a palavra *investigação*.”⁷³; afirmação, aliás, que corrobora o que já havíamos concluído na secção anterior a respeito da *Série Investigações*. Sobre a segunda etapa, Roselee Goldberg (2007), ao fazer a história das artes performativas, menciona a dificuldade de uma definição exata que “transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas.”, acrescentando:

Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade de performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, *slides* e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. (Ibidem, p.10)

Quanto à última etapa, a ação, Jorge Glusberg (2009), em *A Arte da Performance*⁷⁴, recorre às noções de Austin de atos locutórios, ilocutórios e perlocutórios⁷⁵, para enquadrar a *performance* no dinamismo corporal que a reveste.

⁷² in *Dicionário de Latim*: palavra formada pelo prefixo *per* (por meio de) e pelo verbo transitivo *formo, as, are, avi, atum* cujo significado pode ser: 1. “dar forma a, modelar, formar, figurar, representar”. // 2. Formar (espiritualmente) dar esta ou aquela disposição aos espíritos, ensinar, instruir. // 3. Produzir, criar, fazer // 4. Arranjar, organizar, regular. // 5. Conceber, imaginar.

⁷³ in *Revista Letras*, n.º 97, dezembro de 2010.

⁷⁴ “A *performance* é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais seja isso mediante a sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas, etc.” (Glusberg, 2009, p. 58).

⁷⁵ John Langshaw Austin (1911-1960), professor (Universidade de Oxford) e filósofo da linguagem, na linha da Filosofia Analítica; deu importante contributo para a teoria dos atos do discurso. Locutórios - atos que delimitam uma atividade corporal com o objetivo de produzir um enunciado; ilocutórios - atos que determinam uma atividade corporal com o objetivo de produzir sons e os correlatos fisiológicos; a mensagem e a sua relação com o receptor recebem o nome de ato ilocutório; perlocutórios - referem-se aos efeitos posteriores que os discursos sociais produzem sobre os seus destinatários.

Diz o autor que os três registros, embora com ênfases diferentes na ação performativa, se encontram em toda a enunciação linguística e que, se passarmos o modelo para as *performances*, observamos: a produção de uma dinâmica corporal, a mobilização da sensibilidade (vínculo que aproxima artista e público) e os efeitos do discurso sobre o recetor, estes últimos, obviamente, variáveis de acordo com aspetos sócio-culturais. (Ibidem, pp. 96-97).

Confrontando estes aspetos com a estrutura, e a própria construção ideológica da escrita de Tavares, verificamos a presença de uma retórica que poderemos aproximar da caracterização que Goldberg (2007) faz dos trabalhos ritualísticos, de *performers* como Marina Abramovic⁷⁶, Herman Nitsch⁷⁷, Stuart Brisley⁷⁸, Gina Pane⁷⁹ e Otto Mühl⁸⁰ que inclui na categoria de *performers* “ritualistas” por manifestarem uma natureza muito mais emotiva e expressionista do que outros (Ibidem, pp. 207-210). Se bem que cada um dos artistas citados trabalhe com rituais sociais e religiosos, portadores de mensagens diferenciadas e únicas, têm, todavia, em comum a necessidade de revelar (*des-velar*⁸¹) e de despertar a angústia de *ser*. Ao colocarem o(s) corpo(s) em situação de contingência e de violência, a ação destes artistas experimenta a exploração do corpo como o único instrumento que aqui e agora pode dar voz à problemática existência do que existe para lá dele.

Tavares tem expressado, mais do que uma disposição emotiva, uma forte convicção expressionista, latente na insatisfação que perpassa todas as Séries perante a alienação do homem moderno e a conseqüente ação humana, em que o pensamento e o corpo, de um na relação com outro, são indissociáveis no todo que são as catorze Séries; tem procurado, também, de forma inédita no panorama literário contemporâneo, o apoio da linguagem da fotografia e do desenho para complementar a sua escrita. Se pensarmos, por exemplo, em *Matteo Perdeu o Emprego* (2010c),

76 Expõe a dor ritualizada do auto-abuso, sobretudo na forma como o exibem os pacientes com perturbações psicológicas, e a desconexão que se verifica entre o corpo e o eu.

77 Trabalhos que envolvem rituais e sangue, descritos como “uma forma estética de oração”.

78 Responde ao que considera o estado de anestesia e alienação da sociedade.

79 Acreditava que a dor ritualizada tinha um efeito purificador, auto-infligia-se com cortes nas mãos, nas costas e no rosto; Pane conseguiu -nas suas próprias palavras – “levar o público a entender perfeitamente que o meu corpo é o meu material artístico”.

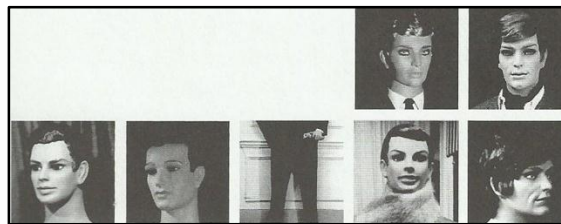
80 Representante do “acionismo” vienense que representava “não apenas uma forma de arte, mas, acima de tudo, uma atitude existencial”, com interesse pela psicologia e pela arte como terapia.

81 Na perspectiva heideggeriana, o *des-velar* ocorre a partir do *velar*; o *desvelamento* é o *fatum* da liberdade que o homem possui.

encontramos esta tendência na conjugação entre a escrita e as fotografias dos manequins. Trata-se de introduzir, nos textos, corpos sintéticos, autónomos, que vão sendo acrescentados a cada uma das micro-narrativas, oscilando entre a materialidade evanescente e a espiritualidade (sem conotação religiosa) permanente que a linguagem artística procura captar. O objeto performativo desencadeia, desse modo, na leitura, possibilidades sensoriais diferentes da abordagem intelectual tradicional do leitor perante o livro. Nas imagens que se seguem, retiradas, respetivamente das páginas 34, 40 e 48, concluímos:

1) Entre o estranhamento e a vontade de adesão a um jogo de que não se conhecem as regras, o leitor vai assistindo à entrada dos manequins, de forma quase subreptícia, pelo lado inferior direito, o mais escondido da visão. Os manequins vão-se, assim, empurrando para a esquerda de forma a poderem caber na “montra”. No final, ficam alinhados em cinco seqüências de cinco quadrados (são vinte e cinco personagens).

Imagem 3 Matteo (p. 34)



2) O olhar do leitor vai sendo dirigido, contrariamente ao que acontece com as tabelas literárias de *Breves Botas Sobre as Ligações* (2009a) ou *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004e).

Imagem 4 Matteo (p. 40)



3) Como as imagens se encontram todas no lado esquerdo, é perceptível, quando se folheia rapidamente o livro, o efeito de movimento dos manequins à semelhança de

uma sequência de desenho animado. O fluxo das imagens e os intervalos (texto) levam os corpos das personagens até Matteo, a personagem que dá o nome ao caderno e que é a última nesta sequência animada.

Imagem 5 Matteo (p. 48)



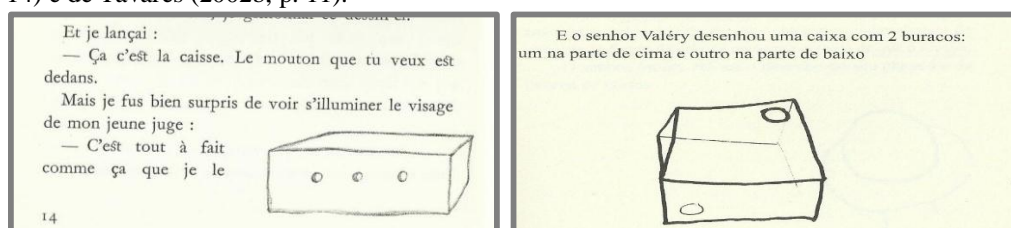
4) A técnica, sendo aliás, a mesma relativamente às fotografias que em tamanho de página também se encontram em *Matteo Perdeu o Emprego*, não produz o mesmo efeito plástico, embora se mantenha idêntica vontade de encenação de um novo objeto artístico.

Também no Caderno *Short Movies* (2011b), a capa⁸², em aproximadamente quatro dezenas de “vídeo-frames” com a mesma bailarina em movimentos ligeiramente diferentes, surge como um apelo explícito à aproximação do ritmo, também ele, cinematográfico propício ao número elevado de ações: setenta e nove micronarrativas. Já na Série *O Bairro*, o apelo visual dos desenhos, entre o surreal e o infantil, a convocar os desenhos do aviador de *Le Petit Prince*⁸³ (1946), poder-se-á inscrever igualmente, na hibridez discursiva (entendido o conjunto) do autor.

Teremos de convir que estes recursos performativos, a par de outros, têm assegurado a legibilidade do pensamento do autor e, em simultâneo, concorrem para uma maior aproximação do leitor. Acresce a exposição pública de Gonçalo M.

82 Para além da capa, no início e no fim, foram colocadas duas sequências (com seis imagens) bem como na contracapa (com doze imagens).

83 Tavares, em particular no caderno mais emblemático, e também inaugural dos senhores, o *Senhor Valéry* (2002b), redescobre os desenhos de Exupéry (e o registo filosófico). Ilustramos com dois desenhos, respetivamente, da esquerda para a direita, de Saint-Exupéry (1946, p. 14) e de Tavares (2002b, p. 11):



Tavares⁸⁴ que tem vindo a coadjuvar a inteligibilidade de um discurso sobre maneira alegórico. Sobre a densidade do pensamento do autor, Pedro Mexia conclui que entrevistar Tavares é o mesmo que ler os seus textos: “já sabemos que não vai haver espaço para trivialidades, que tudo será questão de energia e pensamento.”⁸⁵ Na verdade, Tavares tem emergido como arte viva⁸⁶. A coerência quase obstinada, em que mergulha e, por vezes, a excessiva assertividade com que se pronuncia sobre o comportamento do humano contemporâneo surgem como meios de levar as ideias (/ideais) ao essencial, conduzindo as palavras ao “osso” do pensamento. A criação, assim corporizada, propõe-se como alternativa ética à fragilizada e angustiada condição humana:

Vocabulário da mão e dos dedos.
Vocabulário das Pernas e do Coração.
Vocabulário do Espaço e da Ansiedade.
Vocabulário do estômago, do tronco.
Vocabulário da inteligência.
Vocabulário das não-palavras.
Vocabulário da Potência do corpo.
Vocabulário da Tristeza.
alfabeto das fezes.
alfabeto da alma.
alfabeto do calor e das águas.
alfabeto dos cabelos e do útero.
alfabeto do útero.
(Tavares, 2001, p. 42)

A questão entre *poiesis* e *praxis*, no que diz respeito à posição do homem face à obra de arte, é colocada por Agamben (2012) que critica as tentativas, levadas a cabo na modernidade para separar uma da outra. O entendimento da “arte como um modo da *práxis*” e da “*práxis* como expressão de uma vontade e de uma força criativa”

84 Participações regulares em eventos literários em Portugal e no estrangeiro, sobretudo no Brasil, entrevistas frequentes e outras intervenções com projeção no espaço mediático e cursos que orienta sobre Pensamento Contemporâneo.

85 In revista *Ípsilon*, 29 de outubro de 2010.

86 O movimento inglês “Live Art” surge nos anos 80 do século passado como resposta à hibridiz e complexidade do mundo contemporâneo. A principal organização de desenvolvimento da “Live Art” no Reino, a Live Art Development Agency, foi criada em 1999. Não deixamos de estabelecer nexos com o trabalho performativo de Tavares sobretudo com um dos seus colaboradores, Tim Etchells (diretor do grupo Forced Entertainment). Aliás, a aproximação do autor ao público e as palestras e Cursos que dá focados no pensamento contemporâneo, indiciam alguns dos princípios/ estratégias que levam os artistas a deslocar a arte, os seus pontos de referência, para novos espaços (físicos e artísticos) definindo de forma mais ampla o debate cultural.

(Ibidem, p. 121), reduzindo tudo à *práxis*, afasta-se do entendimento de Agamben que recorre à distinção que os gregos fizeram entre os dois campos, para fazer valer a sua posição.

(...) o que os gregos quiseram significar com a distinção entre *poiesis* e *práxis* era precisamente que a essência da *poiesis* não tem nada a ver com a expressão de uma vontade - ao contrário, ela reside na produção da verdade e na abertura que resulta dela, de um mundo para a existência e a ação do homem. (Agamben, 2012, p. 122)

Querendo dizer que a *práxis* não cria nada para além de si, enquanto a *poiesis* tem como finalidade criar algo diferente da “pro-dução”, é deste modo justificado por Agamben que a *práxis* está ligada à vida e a *poiesis* ao desvelamento da presença, i. e., à verdade. De regresso a Tavares, fica a percepção de estarmos, principalmente, perante a expressão da vida e da sua verdade como essência do fazer. É, nesta dimensão, que o autor leva a sua convicção performativa ao limite, não de uma vontade, como atrás deixámos subentendido, mas de uma ação puramente artística.

Ora, justamente, o último livro de Gonçalo M. Tavares⁸⁷, *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013b), vem revelar-se um manual de reflexão filosófica, da verdade sustentada por fotografias, assim adjuvantes do domínio da palavra. Sobretudo neste caderno, corpo, *logos* e pensamento convergem na linguagem, num procedimento de retorno epistemológico transversal a todos os Cadernos do autor. Podemos mesmo afirmar que é no ACI que se reúnem a conceptualização da poética do pensamento e a corporeidade do pensamento da poética dos 32 Cadernos anteriores.

“O organismo é feito para a palavra, esse organismo a que damos o nome de *Homem*; como se todos os órgãos trabalhassem, de facto em silêncio, internamente, para culminar na possibilidade de frase. Os órgãos existem para o Homem poder falar; todos eles, até os que aparentemente nada têm a ver com isso – o fígado, os rins, etc.” (Ibidem, p. 178)

Referida no início deste ponto a circularidade do projeto do autor, regressamos, então, depois do Caderno 32, ao Caderno 1, o *Livro da Dança* (2001). Lê-se no fragmento 91:

Tapar a luz e os ruídos: é no deserto que a indústria dos Milagres/começa./ Primeiro ser como MORTO: MORTO./ Depois como o

⁸⁷ O *corpus* referencial deste trabalho termina com este livro.

recém-nascido: aparecer./ (...) É assim: primeiro mostrar o CORPO que desaparece; Provocar a/ espera: os olhos esperam aguardam o regresso daquele CORPO./ O que é afinal, a espera? é a suspensão do CORPO sobre o instante que aí vem; todo o corpo inteiro está naquilo que se apresta a aparecer./ (...) Quem dança deve, pois, possuir movimentos que são 40 dias no deserto e depois voltar. / Não é Regressar com Milagres, Regressar é o Milagre./ Cristo quando ressuscitou não trazia truques; Cristo ressuscitou./ Também, assim, o CORPO./ Não trazer, depois do deserto, números de Magia. (é muito o BARU-/LHO)/ Trazer-se SIM MILAGRE./ Trazer-se a si PRÓPRIO Milagre./ (O milagre não é o Ruído, é o SILÊNCIO ASSUSTADO, é o enorme Ruído Suspenso; é a enorme Suspensão do ruído enorme.) (pp. 110-111)

O sujeito apresenta o movimento e a sua suspensão inscritos na esfera do nascimento (“Milagre”) do corpo para a dança o qual, lhe sendo anterior, o ressuscitaria. Antecipa-se o regressar do corpo à linguagem, não à verbal, mas à linguagem visual: “(O milagre não é o Ruído, é o SILÊNCIO ASSUSTADO, é o enorme Ruído Suspenso; é a enorme Suspensão do ruído enorme.)”. O gesto visual, que a dança propõe, é alargado ao nível sinestésico, e os órgãos, que constituem a linguagem totalizante desse corpo em ação, verbalizam o nascimento do sentido. A questão que aqui se coloca da representação e da presença, e a que Farguell (2001) faz corresponder à “relação que liga o melocentrismo dionisíaco e o logocentrismo apolíneo.” (Ibidem, p. 348), tanto diz respeito à linguagem da dança, quanto à dança da escrita⁸⁸, conforme Farguell:

O diálogo apolíneo possui movimento sem presença, a dança dionisíaca, por seu turno, presença sem linguagem. Ambas, entretanto, são remetidas uma para a outra, a fim de darem origem à visão, que elas servem em conjunto. Aquilo que, qual verbalização da dança, leva uma delas à visão, encontra-o a outra, sem palavras, enquanto visão dançada. (2001, p. 350)

Ainda sobre o poder dionisíaco da dança, interessa destacar que o autor refere que ele entra cada vez mais profundamente na esfera da linguagem, fazendo com que o significante também se torne portador de movimento: “O poder da poesia sobre o corpo e a alma dos dançadores passa para a dança rítmica de uma linguagem que não pretende ser nada menos do que ditirâmbica.” (Ibidem, p. 356).

⁸⁸ “Tem S a palavra, (...) O traço imprevisto obriga a parar a meio. E à paragem insólita chamarás insólito movimento.(...)” (Tavares, 2001, p. 111).

O ritmo do discurso traz uma ‘«gaia ciência»’, uma percepção da linguagem que, para Nietzsche, pressupõe “que se tenha sempre em conta a presença física do texto e do discurso, na sua função mimética do significante.” (Farguell, p. 357). A associação da dança ao discurso, que se revela desde cedo em Gonçalo M. Tavares como a mais óbvia, fundamenta-se, por um lado, na inscrição corpórea da linguagem no acontecimento universal que é o homem e, por outro, no facto de o movimento ter a potência de elevar homem a um patamar fora dos seus limites físicos.

Na perspectiva de José Gil (2001):

Dançar é situar-se à partida no plano dos acontecimentos no espaço, esses micro-devires – jorrar de espaços «impossíveis», fracturas-lisas, torções de antes do gesto, fragmentações intensas, pequenos caos em turbilhão que produzem o «splendor do sentido». (Ibidem, p. 249)

O efeito totalizante do movimento é alargado ao que Gil chama espaços «impossíveis», mas nos quais o bailarino está condenado a «elevar-se», isto é, a “dançar imediatamente num plano que o afasta radicalmente do trivial (do sentido da *dóxa*) ”, diz o filósofo que mesmo as “coreografias ou performances que quiseram introduzir o ínfimo e o banal quotidiano na dança⁸⁹ (...) puderam escapar à impressão de que o movimento dançado «elevava»” (Id., Ibidem). Gil refere, finalmente, a existência de uma zona transcendental, como ele mesmo diz, “carregada de energia”, em que bailarino e espetador se encontram no “sentido” que aí se origina (Ibid., pp. 249-250)⁹⁰. A este entendimento, transcrevemos a resposta possível de Tavares: “De qualquer modo a dança é imaginar música Produzida pelo corpo a ser entendida de maneira calma pelos Mortos e pelo céu.” (Tavares, 2001, p. 23).

Gonçalo M. Tavares deixa, então, ao leitor um espaço de participação, possível resultado do seu idealismo ético-político e da sua crença wittgensteiniana na linguagem enquanto elo privilegiado na responsabilidade de mover, de (re) posicionar⁹¹ o corpo humano no espaço-mundo. Esta perspectiva, em consonância com uma filosofia existencialista, remete, por sua vez, para o *Dasein* de Heidegger (1997)

⁸⁹ O autor refere-se a Trisha Brown, Steve Paxton e Pina Bausch, entre outros.

⁹⁰ Gil termina desta forma: “Se o gesto aparentemente trivial de um bailarino nos toca intensamente, é porque adquire desde o início um sentido «mítico»: é o mesmo turbilhão de espaço que a acção do mito produz. Aí onde se origina o sentido. Na zona. O campo transcendental.” (2001, p. 250).

⁹¹ A consciência da “posição”, a própria mudança de posição do corpo, para Tavares faz parte do movimento que a leitura deve provocar.

entendido como abertura, *Erschlossenheit*. O desvelar da essência do *ser* e o ser do homem são, assim, privilégio desse espaço em que “a linguagem é a casa do ser”⁹² (Ibidem, p. 165). O filósofo recupera, para título da sua conferência, uma parte de um verso de Hölderlin, “...poeticamente o homem habita...”, para refletir sobre o facto de a poesia possibilitar ao homem “habitar”, na medida em que “Poesia é deixar habitar, em sentido próprio”, o homem encontra, então, habitação “mediante um construir”, e sublinha que a poesia “Entendida como deixar-habitar é um construir.” (Idem, p. 167). Ainda sobre o poema de Hölderlin, Heidegger refere que as palavras que se seguem no verso do poeta (“o homem habita esta terra”), protegem o “poético” (“poeticamente”) de interpretações fantasiosas, remetendo, em concreto, “esta terra” para:

(...) o vigor essencial da poesia. A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar. (Idem, p. 169)

Podemos inferir que essa função da poesia também se faz presença na *poiesis* de Tavares, em que o poeta habita no que constrói, leia-se o fragmento:

Arquitecto:
Depois da arquitectura
deslocou-se para o invulgar:
fundou um poema.
(2004d, p.82)

É desfeita, justamente, a funcionalidade da arquitetura do habitar e Heidegger deixaria este aspeto claro numa outra conferência:⁹³

Habitar é, porém, o traço *essencial* do ser de acordo com o qual os mortais são. Quem sabe se nessa tentativa de concentrar o pensamento no que significa habitar e construir se torne mais claro que ao habitar pertence um construir e que dele recebe a sua essência. Já é um enorme ganho se habitar e construir tornarem-se *dignos de se questionar* e, assim, permanecerem *dignos de se pensar*. (1997, p. 140)

92 O *Dasein* não habita o espaço, ele espacializa: abre o espaço que ocupa como ser no mundo.

93 “Construir, habitar, pensar” (Heidegger, 1997, p. 125).

Entendida como conhecimento, a escrita, encontra na poesia uma casa para o homem “habitar”, para existir no pensar, acontecimento impossível no universo de palavras utilitárias e racionais. A poesia, como de resto todos os textos tavarianos, encontra-se mergulhada nesta relação de consciência-linguagem: “A linguagem utiliza a ciência para alcançar a ilusão da Verdade, tal como a linguagem utiliza a arte para alcançar a ilusão de uma certa Beleza” (Tavares, 2006, p.43). A conceptualização encontramos-la mais tarde no fragmento “casa- palavra” do *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013b):

O tratamento da linguagem – ou do raciocínio – deve considerar o desnivelamento do corpo (do utilizador da linguagem). Devemos olhar para a linguagem como se olha para um objecto – para uma mesa, por exemplo – e ver, por vezes, a linguagem de baixo para cima, de modo respeitoso, de cima para baixo, de modo altivo; observar depois um perfil da palavra, depois o outro; ver os *sapatos da palavra* e o seu *chapéu*, a sua nuca e o seu rosto. Porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem. Não olhar sempre da mesma maneira para as palavras.” (Tavares, 2013b, p. 46)

A ser compreendida como uma poética da leitura, esta é uma literatura que se revela lugar agregador da alteridade, num modelo relacional que Jorge Luís Borges (1998) assim define: “Uma literatura difere de outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto do que pela maneira de ser lida.” (Ibidem, p.121). Este contexto em que o leitor (borgesiano) se inscreve é temporal, diz respeito à receção de um texto no tempo, mas não deixa também de responsabilizar o leitor pela ação derradeira de interferir na literatura. As intervenções performativas no espaço-tempo-texto, que aqui interessam, perspectivam ilimitadas “posições” de leitura, cada leitor poderá contaminar, através do seu próprio movimento, a informação cultural, política e literária de que está impregnado. Como consequência disso, constitui-se uma dupla performativa unida pela demanda desse objeto intangível: a linguagem, ela própria, em ação.

É anunciado no *caderno 13*, inscrito na Série *Poesia*: “Não avançamos na linguagem como num caminho. Na linguagem começa-se sempre, repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas.” (Tavares, 2011, p. 184) A linguagem, ela própria, é uma via, num mundo de avanços, de rapidez, lugar feito de lugares violentos e paradoxais (e.g., *O Reino*) e onde pensamentos complexos procuram a paz no dizível, no encontro com o outro e na incapacidade de, na solidão,

dizer o mundo. O drama existencial em que mergulham as personagens reside nessa impossibilidade corpórea, entendida como experiência viva e que, por isso, precisa de tempo. E se os diferentes registos discursivos de Tavares (ficcional, poético, filosófico, aforístico, crítico...) forçam o leitor a abandonar as formas tradicionais de leitura, também é a partir deles que o leitor é obrigado a procurar a sua construção: o lugar inicial e o lugar final onde a linguagem faz acontecer, no espaço comum, uma cartografia do pensamento.

Podem-se estabelecer nexos com o pensamento de Jacques Rancière (2005) que assinala a existência de uma estética primeira (na base da política) entendida como forma de partilhar a experiência do sensível num espaço comum, uma vez que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ ” que vivem no seio de outras maneiras de fazer e das “suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Ibidem, p. 17). A perspectiva do filósofo baseia-se no regime estético de Platão. Diz Rancière:

(...) Platão destaca três maneiras a partir das quais práticas da palavra e do corpo propõem figuras de comunidade. Identifica a superfície dos signos mudos: superfície dos signos que são, diz ele, como pinturas. E o espaço do movimento dos corpos, que se divide por sua vez em dois modelos antagónicos. De um lado, há o movimento dos simulacros da cena, oferecido às identificações do público. De outro, o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários. (Ibidem, p. 18)

O movimento produzido e o movimento autêntico entrelaçam-se neste intervalo: o lugar do sensível partilhado pelo filósofo. Estas três formas de “partilha do sensível” estruturam a maneira de pensar a arte e definem a forma como obras ou performances ‘«fazem política»’ (Idem, *ibid.*) e com grande concisão, mais à frente, refere:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (Ibidem, p. 26)

Na relação arte/política, Rancière estabelece a diferença entre a arte tradicional e a arte moderna, a primeira distanciada da vida (do ponto de vista da política) e a segunda aproximando-se dela na medida em que a arte moderna deixou de ser um

trabalho extraordinário para passar a uma atividade comum. Rancière, no último capítulo de *A partilha do sensível*⁹⁴, retoma esta relação, reforçando o carácter de não exclusividade da arte pelo facto de, na atualidade, ter especificidades tecnológicas características de outro qualquer “fazer”. Interessa ainda recuperar a ideia de que a relação artística moderna, ao propor a partilha democrática do sensível, “faz do trabalhador um ser duplo” dando tempo ao “artesão” para estar também no “espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante” (Idem, p. 65). Na verdade, este é o espaço em que Gonçalo M. Tavares está.

Assumindo que as estratégias do discurso poético, ou *poiético*, de Gonçalo M. Tavares refletem a emergência de romper com a organização que, frequentemente, a teoria literária regula, e que nessa estética ontológica, a presença de leitores/ públicos é absolutamente indispensável, pois, a partir da apropriação de um espaço indefinido e sem fronteiras precisas, o leitor terá liberdade de construir percursos existenciais em que o corpo potencialize significados, achar-nos-emos, então, perante uma escrita/ leitura de matriz performativa.

Guião para uma *performance*:

Mais tarde um animal cruzou-se com um homem e deu-lhe três dentadas para o ensinar. (Tavares, 2004, p. 97)

94 “Da arte e do trabalho. Em quê as práticas da arte constituem e não constituem uma exceção às outras práticas” (Rancière, 2005, pp. 63-69).

PARTE II A TETRALOGIA *O REINO*: UMA ILHA DE DESAMORES



Figura 2

O Macaco Vermelho Bate na Mulher (1981) Paula Rego



Figura 2a

O Macaco Vermelho Bate na Mulher (1981) Paula Rego

Avançamos sobre a geografia, ainda estamos no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia.⁹⁶

⁹⁵ Tavares, 2004g, p. 247.

⁹⁶ Tavares, 2003a, p. 9.

1. Tempo e espaço na (des)construção do identitário

A tetralogia, ou a Série, *O Reino* é constituída pelos livros pretos⁹⁷ *Um Homem: Klaus Klump* (KK) publicado em 2003, *A Máquina de Joseph Walser* (JW) e *Jerusalém* (J), ambos publicados em 2004, e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (ARET) publicado em 2007. A contiguidade da numeração dos dois primeiros, respetivamente, Cadernos 7 e 8, começa por indiciar uma certa imagem de conjunto de que, de algum modo, como adiante se verá, se excluem J (Caderno 10) e, parcialmente, ARET (Caderno 20).

O romance, opção discursiva de Tavares para a série *O Reino*, distingue-se dos demais modelos de registo literário adotados não apenas pelas particularidades do género, mas, num plano mais abrangente, pelas possibilidades de linearidade espacial e temporal em que se concentra, de uma maneira geral, a ação. Alheio a este aspeto unificador, não será o nome da Série, quando a própria etimologia da palavra reino⁹⁸ credencia a figura de um ser soberano na sua dimensão espaço-temporal. Por isso, em *O Reino*, se verifica a existência de uma unidade em torno do poder das personagens cuja existência perpetua um período histórico não completamente explícito, mas que a todo o virar de página se vê ilustrado na objetividade e na convergência da ação no espaço urbano durante e pós Segunda Guerra na Europa. Sublinhe-se que, para além do humano, comportado nos domínios – militar, político e científico - em que se movimentam as personagens, de forma emergente sobressai, ora metafórica, ora metonimicamente, uma noção mais alargada de um reino, sobretudo o Animal.

Em cada um dos romances reconhecem-se diferentes protagonistas, individualizados, desde logo nos antropónimos dos títulos dos dois livros iniciais (*Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*) e no subtítulo de *Aprender a rezar na Era da Técnica* (*Posição no mundo de Lenz Buchmann*). Numa leitura paratextual mais pormenorizada, a atenção sobre os dois nomes masculinos, parece

⁹⁷ O caderno 20, *Água, cão, cavalo, Cabeça* (2006), aparece na secção *Livros do Autor* como pertencente à Série *Canções* a que é aposto o parêntesis *Livros Pretos*. O caderno encerra fragmentos narrativos em que temas como o mal, o poder, o corpo, a doença e a morte, entre outros, são expostos no limite do humano, aproximando-o, apenas nesta perspetiva, da tetralogia.

⁹⁸ Do latim *regnu*, a palavra engloba um agente, um espaço e um tempo («autoridade real, realeza, monarquia, o trono; soberania, autoridade toda-poderosa: despotismo, tirania; reino estado sob autoridade do rei», In *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. V, p. 68).

deslocar-se para o antecedente (“Um”, no caso de Klaus Klum e “A”, no caso de máquina), no primeiro porque a generalização introduzida pelo artigo indefinido remete para o humano em geral, no segundo, porque o artigo definido focaliza a atenção mais sobre o objeto do que sobre o nome próprio e a maiúscula, relativamente ao objeto, indicia a personificação e a centralidade na ação desse mesmo objeto. Singularizando e, ao mesmo tempo, generalizando o humano e a máquina/ técnica, estes três títulos começam a espoliar, *grosso modo*, aquela densidade, ou construção psicológica, que as tornaria singulares em cada um dos textos e, logo, passíveis de caracterização mais distintiva.

Quanto a *Jerusalém*, o terceiro livro desta série, o efeito paratextual é distinto, pois encaminha o leitor para um espaço que, apesar de alegórico, não deixa de nomear o centro espiritual de três religiões monoteístas, o Judaísmo, o Islamismo e o Cristianismo.⁹⁹ O título reenvia o leitor para um lugar de violência e, ao mesmo tempo, de espiritualidade e de contenção como, aliás, será característica dos lugares associados à personagem Mylia. De notar que Mylia sai de casa numa noite à procura de uma igreja e, porque pecara, aparentemente, conquistou a possibilidade de aí entrar¹⁰⁰. Finalmente, *Aprender a rezar na Era da Técnica* vive da dialética instituída nos demais romances, antevendo-se, no final da ação, quando Lenz é “chamado” pela luz, um prolongamento do impulso espiritual da personagem principal do romance antecedente, Mylia, isto é, uma via para a neutralização da violência que a racionalidade, como vetor primordial da máquina (sobretudo no seu sentido metafórico), comporta. Por analogia com os romances anteriores, destacamos a sobrevivência de um sujeito coletivo implícito no infinitivo (“Aprender”), que

⁹⁹ *Per se*, o título do romance já inclui a noção de reino espiritual pela importância da cidade de Jerusalém nas três religiões: 1. Para os judeus: capital do reino de David, onde se encontram as ruínas do templo de Salomão; aí o Criador terá coletado o pó da terra para fazer surgir o primeiro humano à sua semelhança; também foi o lugar onde Caim matou Abel por inveja; representa também a lealdade de Abraão a Deus quando sacrifica Isaac. 2. Para os católicos: lugar do Santo Sepulcro onde Jesus foi crucificado e ressuscitou. 3. Para os muçulmanos: Maomé teria subido deste local para os céus; lugar da Mesquita de Omar; é o terceiro lugar mais sagrado depois de Meca e Medina.

¹⁰⁰ No início do romance, percebemos que Mylia, às quatro da manhã, sai de casa para procurar uma igreja devido às fortes dores no ventre. Alguém lhe diz (às cinco da manhã) que a igreja está fechada. Mais tarde (já o dia amanhece), embora não tivesse matado Hinnerk, depois que Ernest foge, Mylia assume o seu assassinato e dirige-se de novo à porta da igreja, pedindo para a deixarem entrar porque matara um homem: “- Matei um homem – diz Mylia. – Deixam-me entrar?” (2004g, p. 251). A pergunta de Mylia, quase uma súplica, tem como objetivo a resolução do alívio que desde o início procura e, embora a dor física já tivesse passado, salvando Ernest, deveria ser acolhida pelo seu estatuto de pecadora e não de doente. Para poder ser “salva”, na perspectiva da personagem, ter cometido um crime dar-lhe-ia um direito espiritual superior.

sublinha a conceptualização da raça humana já presente no uso do indefinido “Um Homem” em KK. Entendido ARET como o romance em que é resolvida a miscigenação dos reinos de Deus e do Animal herdados dos dois *corpus* anteriores¹⁰¹ numa lógica de prólogo de ARET, fica, de certa forma, legitimada a importância maior que, na terceira parte deste trabalho, atribuímos ao último romance da tetralogia.

Constituindo-se os quatro romances como uma única tela do humano, poder-se-á aproximar àquilo que Jean Onimus, citado por Aguiar e Silva, diz relativamente à percepção de uma “sinfonia épica” da sociedade no conjunto dos romances de Balzac: ‘« (...) em cada romance considerado isoladamente, reencontra-se a pequena música de câmara.»’¹⁰². Queremos, assim, expressar que as histórias dos quatro homens, Klump (KK), Walser (JW), Busbeck (J) e Buchmann (ARET), poderão ser entendidas como fragmentos de uma unidade maior. O fio condutor, o homem na contingência de existir na Europa depois do Holocausto, permite construir um universo diegético povoado por múltiplos tipos contemporâneos, todavia desencantado pela proliferação do medo que animaliza.

De acordo com Ernest Jünger (1995), o medo do homem, qualquer medo, desde sempre é o medo do aniquilamento, o medo da morte (Ibidem, p. 56). Na realidade, o medo, na tetralogia, assume formas reais, seja de Klaus na prisão, de Joseph no hospital, de Mylia no hospício, ou de Buchmann na doença, impedindo-os de confiar, e colocando-os no estado de solidão.

Os habitantes deste reino tauriano vivem, então, encerrados num lugar e num tempo pródigos que, de tão concentrados, os vão contaminando psicologicamente numa geografia comum e sombria da história. A vivência neste espaço-tempo, de que se exclui a delimitação geográfica, catapultada os seus habitantes para um género de migração, ou deslocamento, no domínio do pessoal na sua interação com o coletivo. Observamos que, uma a uma, as personagens se movimentam num espaço próprio, enquanto instância primeira do respetivo comportamento, confinando-se a um mesmo cenário de guerra, ou de pós-guerra, para o qual concorre uma prática ideológico-diegética, também ela única, nesta fórmula (tauriana) de concentração trágica da condição humana.

¹⁰¹ Perspetiva que inclui num único *corpus* os dois livros iniciais (*Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*) e *Jerusalém* num segundo.

¹⁰² Onimus (1954) apud Aguiar e Silva (1986), pp. 731-732.

Para evidenciar os aspetos na origem da claustrofobia, física e emocional, das personagens, segue-se um breve sumário dos quatro romances:

- *Um Homem: Klaus Klump*: começa com a invasão militar de um território e a subjugação dos habitantes de uma cidade. A neutralidade inicial da personagem, Klaus Klump, relativamente aos invasores da sua cidade, desvanece-se por causa da violação da companheira Johana. Na prisão e, mais tarde, na floresta contacta com indivíduos de diferentes meios, em situações de contingência física e psicológica. A ação vai até ao décimo sexto ano depois do fim da guerra e Klaus regressa à indiferença inicial.

A bandeira de um país é um helicóptero: é necessário gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano mas de metal: abana menos ao vento, frente à natureza.

Avançamos sobre a geografia, estamos no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia.

O país está inacabado como uma escultura: vê a geografia de um país: falta-lhe terreno, escultura inacabada: invade o país vizinho para finalizares a escultura. Guerreiro-escultor. (Tavares, 2003a, p. 9)

- *A Máquina de Joseph Walser*: uma cidade é ocupada pelos tanques de guerra, porém Joseph Walser, no seu desaparego por quase tudo, permanece indiferente à morte que o rodeia, organizando e catalogando, de forma secreta, uma coleção de peças metálicas. Na fábrica onde trabalha, mantém uma relação muito física com a sua máquina até ao momento em que esta lhe amputa um dedo. A personalidade de Walser é posta à prova pelo encarregado Klobler, originando a traição do amigo Fluzst que acaba fuzilado e com cuja viúva se envolve.

As máquinas de guerra vêm aí, mas não tenha medo. O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, são as máquinas que já aqui estão.

As diferentes gerações mecânicas, a sua História, Walser: progridem. Tal como as nossas ideias. Mas as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não.

As máquinas interferem já na História do país e também na nossa biografia individual. (Tavares, 2004a, p. 15)

- *Jerusalém*: num cenário pós-guerra, o psiquiatra Theodor Busbeck, elabora um estudo sobre o horror da morte por extermínio nos campos de concentração, baseando-se em dados concretos (gráficos e números) que, mais tarde, a comunidade

científica rejeitará por se revelar, precisamente, fora da esfera científica. As restantes personagens têm laços com a guerra (Hinnerk Obst), com a doença (Kaas Busbeck), com a loucura (Myliá e Ernest Spengler) e com a prostituição (Hanna), todavia, apesar desta disseminação existencial, todas irão convergir para um determinado espaço urbano numa mesma madrugada.

Repara que se descobrir que o horror tem uma certa estabilidade histórica, que mantém certos valores, digamos, de cinco em cinco séculos, se conseguir encontrar uma regularidade, estarei perante uma descoberta fundamental. Quero chegar a um gráfico do que se passou até aqui – desde que temos relatos históricos mais ou menos fidedignos – nos vários campos de concentração ou de extermínio – não nas batalhas, isso afasta-se do que pretendo (...) (Tavares, 2004g, pp. 50-51)

• *Aprender a rezar na Era da Técnica*: o modelo de comportamento bélico que Frederich Buchmann, ex-militar e pai da personagem central, deixa de herança ao filho, foi integralmente assimilado por Lenz Buchmann. Resulta dessa educação uma personagem fria e cruel em todas as áreas de relacionamento. Lenz regozija-se com a morte do irmão e assassina a própria mulher; como cirurgião destaca-se pela sua elevada competência técnica, apesar da indiferença pelos seus pacientes e, mais tarde, enquanto político, menospreza e subestima, quer os cidadãos, quer o próprio presidente do Partido, Hamm Kestner. A sua posição no mundo muda¹⁰³ quando passa a pertencer ao grupo daqueles de quem mais se distanciou: os doentes.

A uma tragédia privada sucedera uma tragédia pública que libertava ameaças dirigidas a cada um dos elementos da cidade. A diferença entre a arma com um único cano que dirige a bala lembrando a voz do professor que chama o nome do menino e lhe dá assim autoridade para se levantar da cadeira e a bomba que não sabe ainda o nome dos «seus alunos» estava à vista: o caos e a ausência de sentido ou de explicação da violência variam de uma forma eficaz a segurança da cidade. (Tavares, 2007a, p. 248)

Todos os romances são, *grosso modo*, atravessados por um período histórico e político (ARET) em que o totalitarismo das forças invasoras, a par da desumanização das personagens, em geral, se desdobram em comportamentos, de tal modo violentos, que assistimos, com perplexidade, a um total aniquilamento da dimensão singular e humana do indivíduo.

¹⁰³ O subtítulo do romance “Posição no mundo de Lenz Buchmann” remete para uma pluralidade no movimento psicológico da personagem o que a diferencia das demais romances.

1.1. A vã glória dos senhores

No conjunto das personagens ditas fortes dos quatro romances, as personagens deste modo sinalizadas, poderiam, dada a sua representatividade e, mesmo a circunstância de serem alegorias (do poder, do mal, da indiferença, da racionalidade), inscrever-se na definição de “tipo”. Aguiar e Silva (1986), considerando a distinção de E. M. Foster (1927), de personagem desenhada, ou plana, e modeladas, ou redondas, refere que a personagem plana “é quase sempre uma *“personagem-tipo”*, que não altera o seu comportamento no decurso do romance, por isso, “nenhum acto ou nenhuma reacção da sua parte podem surpreender o leitor. O *tipo* não evoluciona, não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada e que, por conseguinte, dissolveriam as suas dimensões típicas.” (Ibidem, p. 709). Colocar-se-á uma questão: ao leitor, acompanhante das personagens nos respetivos percursos diegéticos, causará estranhamento, por exemplo, Klump espetar um vidro no olho do pai, Walser trair os amigos, Busbeck ficar incomodado com a morte do pai por lhe interromper a investigação, ou, ainda, Buchman matar a mulher? Estes acontecimentos podem desencadear duas respostas, ou perceções: (i) não, perante a falta de humanidade e a indiferença relativamente aos outros com que nos surgem do mundo empírico, não, estes acontecimentos, não causam surpresa, seriam possíveis, ou (ii) sim, a desumanidade, com que inicialmente observamos a sua atuação, não sendo suficientemente abrangente para prever, ou intuir, que novos acontecimentos provoquem ações ainda mais perversas, dará origem ao estranhamento do leitor, e, nesse caso, a resposta seria afirmativa.

A relatividade das respostas reenvia para o enquadramento na categoria de personagens modeladas sobre as quais, Aguiar e Silva diz, ainda, que não será apenas por via da densidade e da sua riqueza que as personagens se transformam em casos de “absoluta unicidade” (Ibidem, p. 710). Ao escritor cabe iluminar o humano de múltiplas formas, podendo uma delas ser o conflito que, por exemplo, se verifica nos atos de Klump, Walser, Busbeck e Buchmann, e que contribui para a densidade destas personagens. Certo é que a tipificação do humano, que se observa, é tão genérica que poderia servir de modelo e, assim, destituídas de individualidade, considerar-se-iam desenhadas. Todavia, Aguiar e Silva refere também que “O interesse e a universalidade das personagens *modeladas* advêm precisamente desta fusão perfeita que nelas se

verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano do humano, quer sob o ponto de vista do intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade.” (Idem, *Ibidem*).

Excluída a categoria de personagens antropomorfas (a máquina, o bisturi, a cidade...), seria, enfim, redutor categorizar as personagens na perspectiva de planas ou de modeladas. Porque, se por um lado, o leitor se aproxima de uma compreensão alegórica de algumas dessas personagens, nomeadamente através da vinculação ao mal, à animalidade e à loucura, por outro, os traços propostos por Aguiar e Silva fazem parte da complexidade da maioria das personagens, ainda que num contexto de previsibilidade relativa quanto às suas ações. É deste modo que o leitor poderá ser surpreendido porque o acontecimento surge, regra geral, de forma inesperada, e a resposta da personagem, nessa circunstância, suscitará sempre estranhamento, ou, mesmo, surpresa.

Rimmon-Kenan (1983) no capítulo ”Story: characters”, embora reconheça o pioneirismo do estudo de Foster (cf. nota de rodapé 103), refuta a sua distinção, de personagens planas e redondas, que tem suportado muitos teóricos - nomeadamente Aguiar e Silva -, destacando, nesse pressuposto, três grandes fragilidades: (i) o termo “plano” ser destituído de profundidade e vida, porque muitas personagens planas como as de Dickens não só são muito vivas, como também têm profundidade; (ii) a dicotomia, na sua redutibilidade, excluir os diferentes graus e *nuances* na ficção atual; (iii) uma personagem plana – para Rimmon-Kenan - ser, ao mesmo tempo, simples e “superficial”, enquanto a personagem modelada é, em simultâneo, complexa e desenvolvida. Embora para Rimmon-Kenan estes critérios frequentemente coexistam, há personagens fictícias que são complexas, mas “superficiais”, exemplificando com a personagem Bloom de Joyce, enquanto outras personagens são simples e desenvolvidas, dando o exemplo da personagem alegórica *Everyman*.¹⁰⁴ A questão da falta de evolução das personagens planas pode também ser entendida num contexto de trauma psíquico, tornando a personagem estática apesar da sua complexidade, entendendo-se, à luz deste pressuposto, algumas personagens de *O Reino*, ainda que desempenhem um papel secundário.

¹⁰⁴ Representante da condição humana, entre o bem e o mal. Peça homónima escrita no final do século XV. Aborda aspetos universais da natureza humana da cultura popular.

Rimmon-Kenan, a fim de evitar o reducionismo da teoria de Foster, propõe a classificação de Joseph Ewen (1971) que, tentando evitar teorias exaustivas, sugere a classificação das personagens como um ponto ao longo de um *continuum* (Rimmon-Kenan, 1983, p. 41). A proposta de Ewen parece permitir um enquadramento mais assertivo das personagens por via do ónus que o espaço e o tempo, instâncias restritivas dos respetivos comportamentos, impõem. Rimmon-Kenan propõe, então, a classificação de Ewen, que tem dois polos, o primeiro delimitado por três eixos e que sintetizamos: (i) complexidade – personagens construídas em torno de um único traço, ou à volta de um traço dominante, em conjunto com outros traços secundários, a este polo pertencem, por exemplo as personagens alegóricas, caricaturas e tipos; (ii) evolução – uma das características é exagerada, destacando-se, por exemplo, as personagens de Gogol¹⁰⁵; e (iii) penetração na “vida interior” – o traço predominante é apreendido como representativo, mais de um grupo do que de um indivíduo, por exemplo, a personagem de Virginia Woolf, Mrs Dalloway, ou Molly Bloom, de Joyce, cuja consciência é apresentada a partir do interior da personagem; finalmente, um segundo polo, em que se encontram personagens complexas como Raskolnikov de Dostoiévsky ou Isabel Archer de Henry James¹⁰⁶. Entre estes polos, diz Rimmon-Kenan, ainda se pode distinguir um número infinito de graus de complexidade (Ibidem, pp.41-42).

Situamos, então, as personagens da tetralogia no primeiro polo da proposta de Ewen, sendo o eixo da complexidade aquele em que encontramos maior desenvolvimento. Não deixamos, porém, de notar a inter-relação e complementaridade com os outros dois eixos, nomeadamente o da “vida interior”, destacando-se o exemplo de Lenz Buchmann que, apesar de ter um traço principal, o medo, descobrimos, por via da onisciência das suas reflexões, contributos que acentuam a densidade psicológica da personagem. Relativamente às restantes, a caracterização situa-se em torno de um traço principal: Klaus Klump, a cobardia; em Joseph Walser, a indiferença; e em Theodor Busbeck, a alienação, i.e., a loucura. No entanto, existem traços transversais, nomeadamente a racionalidade e indiferença dos indivíduos como resultado de um tempo e de uma circunstância histórica.

¹⁰⁵ Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852) escritor russo, considerado o introdutor do realismo na literatura russa.

¹⁰⁶ As personagens principais de, respetivamente, *Crime e Castigo* (1866) e *The Portrait of a Lady* (1881).

Como já ficou expresso, o tempo da ocupação do espaço-cidade por soldados, oficiais e máquinas de um exército estrangeiro, e o tempo subsequente a essa invasão, enquadram a ação dessas personagens e evidenciam múltiplas consequências e efeitos, seja por via da educação, seja por via das relações sociais, desse tempo-espaço de barbárie.

E a dimensão de horror, inerente à força ocupante, ou a dimensão de empatia inerente a personagens emocionalmente fragilizadas pela brutalidade, são facilmente subvertidas pela reação que a natureza animal, do homem, faz emergir. São disso exemplo as personagens Klaus Klump, Joseph Walser e o encarregado Klober¹⁰⁷ cuja ação se revela mais instigante de uma certa deserção moral e de desumanidade gratuita do que a dos próprios soldados, ou dos oficiais. A violação, seja a ocupação do país, seja a violação feminina, mostram a violência da força militar, porém assiste-se a ações de humanidade por parte de Ivor, o oficial que protege Johana e a mãe (KK), ou de consideração pelo povo ocupado, na circunstância do convívio e do próprio casamento do oficial Ortho com a prostituta Herthe (KK). Por outro lado, notamos também que em J e ARET, para além das personagens principais, Theodor Busbeck e Lenz Buchmann, cujo protagonismo, preferencialmente associado ao poder sobre as demais, se poderia revelar como prerrogativa da ação desumana, encontramos, também, noutras personagens, sujeitas a um *continuum* de subjugação, que o mal se evidencia como uma característica, afinal, excessivamente comum a todos. Como exemplo, destaca-se, em J, Kaas Busbeck na agressão à avó indefesa¹⁰⁸, e em ARET, Gustav Liegnitz, na perversidade que manifesta, de forma concreta, com Lenz ao trocar o papel com o nome do pai¹⁰⁹ e, simbolicamente, quando mostra o rato morto à irmã¹¹⁰.

¹⁰⁷ Nos dois romances iniciais, pois é neles que a ocupação militar se constitui como ação principal.

¹⁰⁸ “Theodor (...) observara isto: o seu filho Kaas, com quatro anos, sozinho na sala com a avó – que perdera já quase por completo a visão – e, entre os dois, circulava o cão da casa. A mãe velhíssima, quase sem se mover, com a bengala na mão, sentada, implicava com o animal que passava junto às suas pernas. (...) Kaas (...) de repente, sem qualquer razão aparente, dá um pequeno murro, com a mão fechada nas costas da avó. (...) De seguida Theodor viu de novo o seu filho Kaas aproximar-se da avó, com aqueles passos arrastados (...) e com nitidez Theodor viu a cara daquela criança adquirir uma satisfação impressionante, viu-o puxar o braço direito o mais atrás possível e dar, nas costas da velha Busbeck, com toda a força que tinha, um violento segundo murro.” (Tavares, 2004g, pp. 163-164).

¹⁰⁹ “Gustav pegou na folha onde estava escrito o nome do pai Buchmann (folha que Lenz, a cada noite, lia e murmurava repetidas vezes para não esquecer), e trocou essa folha por uma outra onde escreveu não um nome mas uma frase. O certo é que Buchmann, já sem qualquer noção da realidade e desprovido de qualquer arma de defesa, durante duas noites leu aquela frase patética, vergonhosa, que atentava contra os seus valores mais íntimos (...).” (Tavares, 2007a, p. 337).

¹¹⁰ Simbolicamente porque a imagem remete para a situação de Lenz: “O irmão, mantendo o sorriso, trouxe as suas mãos atrás das costas e exibiu um pequeno rato numa ratoeira morta. Julia deu um grito. O pequeno rato cinzento estava desfeito; a cabeça tinha sido praticamente degolada com o impacto do

1.2. Os pontos na cidade

Por tudo isto, parece que estamos, de facto, perante um único estado, um reino a três dimensões temporais (início, meio e fim/pós Guerra) que, assim, se poderá sistematizar:

(i) *Um Homem: Klaus Klump* (2003a), o primeiro romance, inaugura um ciclo com o derrube simbólico da bandeira de um país e encerra esse mesmo ciclo dezasseis anos depois do *terminus* da guerra¹¹¹;

(ii) intercalado e inscrito no mesmo período de guerra, surge *A Máquina de Joseph Walser* (2004a), obra satélite de KK, a geografia, sendo a mesma, a ação é diferenciada, pelas características das novas personagens; continua-se um círculo *ad infinitum* de descrição do humano e a ação vai até “pouco mais de um mês”¹¹² depois de terminada a guerra;

(iii) *Jerusalém* (2004g) recupera o mesmo período histórico dos dois romances, através do trabalho de investigação, pretensamente científico, que Theodor Busbeck realiza com o intuito de entender o raciocínio que esteve na origem dos campos de concentração e do extermínio de milhares de pessoas para, posteriormente, numa análise entre o místico e a ciência, dominar, ele próprio, a História; é, então, um tempo futuro em que as fotografias que, no início, Busbeck observa, regulam a ligação com o passado, não ficando a ação delimitada de forma clara, como nos restantes romances.

Convém refletir um pouco sobre a importância da investigação de Theodor Busbeck na relação que proporciona da própria História com a ficção. Se bem que a irracionalidade, subjacente ao estudo do médico, não o possa levar longe do ponto de vista científico, através desse *non sense* Tavares recupera o período do Holocausto, da *Shoah*, numa investigação absurda e, até, perversa. Se, por um lado, ao nível da ficção, a pesquisa caracteriza a personagem, atribuindo-lhe um dos seus traços principais, a

metal e só alguns fios, umas ténues ligações, mantinham ainda o rato enquanto, diga-se assim, peça única. Por outro lado, o resto do corpo, não tendo sido apanhado pela parte que esmagava, sofrera, por contaminação, um abalo e, não estando desfeito como sucedia à zona que antes ligava a cabeça ao resto do corpo do rato, parecia ter ao mesmo tempo alongado e encurtado.” (Ibidem, pp. 339-340).

¹¹¹ “Depois do dia no hospital à volta do recém-nascido – de nome Henry Leo Vast –, Leo Vast – pai – finalmente, desdobrou, ao fim da tarde, o jornal. E foi então que para sua surpresa leu, em toda a primeira página: A GUERRA TERMINOU!” (2003a, p. 116) e “Henry Leo Vast tinha já dezasseis anos (...).” (Ibidem, p. 135).

¹¹² Tavares, 2004a, p. 167.

racionalidade levada ao extremo da desrazão, por outro, é notória a intenção do autor em trazer imagens históricas (a primeira informação sobre a investigação é dada através da observação de fotografias) que em mais nenhum dos romances fez chegar ao leitor, embora, de forma liminar, sempre tivesse falado nelas:

Theodor Busbeck prosseguia a folhear o documento onde várias fotografias exibiam cadáveres esqueléticos, deitados, uns sobre os outros, em cima de escadas: corpos pequenos, grandes, nus, de mulheres, de homens, juntos numa amálgama onde a pornografia e a obscenidade eram outras, como se existisse uma segunda obscenidade instalada entre corpos humanos mortos, caídos uns sobre os outros; (...) Mil corpos que não chegaram a entrar no campo de concentração porque morreram antes, de fome. (2004g, pp. 45-47)

A exposição destes dados deixa ver o diálogo do protagonista com o holocausto e, ao mesmo tempo, a imagem do escritor que quer mostrar a sua visão da barbárie. Podemos considerar que esta metaficção, dentro do romance, é uma narrativa secundária - ou principal de acordo com a sua importância para o leitor. Busbeck será, assim, um narrador de uma parte da história do homem que o autor não quer ver esquecida. Esta metaficcionalidade vincula o romance à história, ao mesmo tempo que faz de *Jerusalém* uma “password” ideológica para a tetralogia *O Reino*. Lembramos Linda Hutcheon¹¹³ (1988) quando, no capítulo sobre a metaficção historiográfica (pp. 141-162), justifica o aparecimento do “Novo Jornalismo” como um produto norte-americano que a guerra do Vietnam terá criado em função de “uma verdadeira desconfiança em relação aos “factos” oficiais conforme eram apresentados pelos militares e pelos meios de comunicação” (Ibidem, p. 153). O propósito de Hutcheon é mostrar que as formas homogêneas de experiência foram postas em causa, e que, tendo dado origem a um tipo de jornalismo pessoal e provisório, também impregnou a redação moderna do romance realista pelo “impacto dessa nova mistura entre ficção e facto sobre a história popular” (Ibidem, p. 154). Segundo Hutcheon, os romances pós-modernos¹¹⁴ levantam algumas questões relacionadas com a interação da historiografia

¹¹³ Em *A Poética do Pós-Modernismo*, Linda Hutcheon, na definição inicial de pós-modernismo, chama a atenção para a importância de uma reelaboração crítica do passado ao invés de um retorno nostálgico. A autora adverte que o seu estudo irá privilegiar a “metaficção historiográfica” por incorporar na narrativa a autoconsciência teórica sobre a história e sobre a ficção como base para repensar e reelaborar os conteúdos do passado. (1988, pp. 21-22).

¹¹⁴ No início do seu estudo *Poética do Pós-Modernismo*, Linda Hutcheon propõe que o ponto de partida para a noção de pós-modernismo seja a atividade cultural que se pode detetar “na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais”. Assim, o conceito é contraditório, histórico e político, diz a autora que “as contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada

com a ficção que se nos afiguram pertinentes neste enquadramento de *Jerusalém* e que resumimos em três alíneas:

a) a referência e a representação - as metaficções, como privilegiam ou os múltiplos pontos de vista, ou um narrador “omnipotente”, não podem através destas perspectivas conferir objetividade ao passado (Ibidem, p. 156);

b) a natureza intertextual (com o passado) - tratando-se de uma manifestação formal do desejo de aproximar o passado do presente do leitor e também de o reescrever dentro de um novo contexto, a intertextualidade “confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos).” (Ibidem, p. 157);

c) as implicações ideológicas (do acto de escrever sobre a história) – quer os referentes históricos, quer os ficcionais, referem-se a outros textos, apenas se conhece o passado através dos seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência¹¹⁵ e, embora o texto ainda comunique (porque não se pode falar em esvaziamento da linguagem), fá-lo de forma didática (Idem, Ibid.).

Jerusalém sugere factos históricos bastante violentos, contribuindo para a imagem de Tavares como um escritor pós-Auschwitz, epíteto, aliás, que o escritor tem vindo a reclamar para si. A inclusão das situações históricas, com as de ficção, reforça a representação do real (ou a ilusão dele) num nível de intensa autoconsciência, deixando subentendido que a interação ficção-realidade é, de facto, um dos *leitmotiv* estruturais de Tavares, em particular, neste romance. Ainda, Hutcheon refere que “A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” (Ibidem, p. 158). Ressalvamos, então, que a própria investigação de Busbeck, não os dados históricos, mas a metodologia da pesquisa, ela mesma, oferece um fio metaficcional relativamente à atividade, não do escritor na aceção genérica, mas deste autor. Tavares e Busbeck confundem-se na lógica, na procura do rigor através da investigação, na planificação cerebral...

Chegarei a uma conclusão sem precipitações, sem gritos, nem sentimentalismos inúteis. Chegarei lá racionalmente, com ponderação, lógica, sequência. Nada será criativo, espontâneo ou improvisado. Eu sou

pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da «presença do passado».” (Ibidem, pp.19-20).

¹¹⁵ Na história, recusa enquadrar o referente, na ficção, recusa ter prazer com ele.

médico, tenho instrumentos, aprendi a pensar de uma forma, tenho um plano já to disse: primeiro recolher toda a documentação possível de modo a chegar ao gráfico de distribuição do horror ao longo dos séculos; não sei que resultados encontrarei (...) (Tavares, 2004g, pp. 52-53)

(iv) Finalmente¹¹⁶, em *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007a) existe, ainda, embora apenas num momento inicial, uma relação com o tempo da ocupação militar, pois ao hospital do cirurgião Lenz Buchmann chegam corpos ensanguentados como resultado da explosão de uma bomba, onde se encontra internado Walser, fazendo coincidir este ponto da ação com KK e JW; também o louco Rafa (ARET) havia estado internado no hospício George Rosenberg (J). Ainda em relação a este aspeto, ressalva-se que a ação de J e grande parte da ação de ARET distanciam-se no tempo relativamente aos demais romances já que decorrem no período pós-guerra¹¹⁷.

Apresentamos um quadro em que se dá maior visibilidade ao encontro das personagens comuns nos diferentes romances, para, de seguida o comentarmos.

¹¹⁶ Último ponto da sistematização interrompida pelo enquadramento metaficcional de *Jerusalém*.

¹¹⁷ Além das informações mais mediatas, a conclusão relativa às datas de ARET, encontram-se no ANEXO 4 como resultado da análise que se apresenta na terceira parte deste trabalho.

JW	_____		_____		1945 -1 mês depois do fim da Guerra
KK	_____		_____		1961 – 16 anos depois do fim da Guerra
ARET	_____		_____		1971 – 26 anos depois do fim da Guerra
J	_____		_____		(?)

QUADRO 4 Personagens transeuntes

	KK (2003a)	JW (2004a)	J (2004g)	ARET (2007a)
Joseph Walser (1)		+		
Lenz Buchmann (2)				+
Ortho (3)	+			
Leo Vast (4)	+			
Hinnerk Obst (5)			+	
Rafa (6)				+
Johana (7)	+			

(1) Joseph Walser – o protagonista de *A Máquina de Joseph Walser* surge em ARET na situação de doente, internado, na sequência do acidente com a máquina, no hospital do médico Lenz Buchmann. Em JW, o ponto de vista sobre a situação é o de uma personagem fragilizada, não pelas dores, mas sobretudo pela cobardia que a caracteriza: a enfermeira, que se aproxima no final da reprimenda do médico, diz-lhe também que se comporte “como um homem”.

(2) Lenz Buchmann – da mesma forma que Joseph Walser personagem de um romance, tem a sua aparição noutra, também encontramos o protagonista de *Aprender a rezar na Era da Técnica* no encontro com Joseph Walter em JW já que a cena se repete nos dois romances. Descobrimos aqui um outro ponto de vista alternativo ao de Walser, o de Lenz, cujo olhar é depreciativo, encerrando, o próprio título do episódio - “Que importância tem um dedo?”¹¹⁸ - a ironia, característica do narrador de AERT, e a indiferença da personagem. (cf. Quadro 5).

(3) Ortho – é uma personagem singular, tem maior protagonismo em KK, nomeadamente na festa do seu casamento com Herthe, a prostituta que denunciara Klaus Klum. A descrição que o narrador faz dele é pouco comum, na tetralogia, mas significativa, pois trata-se de dar corpo à imagem do ocupante. Assim, Ortho, “um dos mais poderosos oficiais do exército” (2003a, p. 59), surge caracterizado da seguinte forma: “homem bonito e inteligente”, “sensato”, “leitor de livros de filosofia e que

¹¹⁸ Fazemos notar que este título será parcialmente repetido no final de ARET contribuindo para uma ironia trágica, “A importância de um dedo” é um dos últimos títulos de um episódio em que Lenz precisava de ter força, precisamente no dedo indicador direito, o dedo correspondente ao dedo amputado de Walser, para se poder suicidar.

abria os animais à mão, ele próprio, apenas com um canivete de centímetros.”, “Herói de guerra, citava frases de filósofos, e versos.” (Idem, *Ibidem*); Ortho, quando atingido pela resistência, resistia à dor, recorrendo a exercícios de memória, por este motivo, sempre que era atingido, recitava poemas inteiros que os soldados ouviam na enfermaria (*Ibidem*, pp. 59-60). Para além da imagem sobretudo culta de Ortho, no dia do seu casamento, Herthe vai encontrá-lo a resolver equações matemáticas e a desenhar figuras geométricas com o amigo Jash (*Ibidem*, pp.62-63). É, então, no episódio do casamento que conhecemos a personalidade do oficial, inteligente e racional e, ao mesmo tempo, humana, a invocar um contexto de normalidade, que a própria união com Herthe exemplifica, todavia, associada a atos de barbárie¹¹⁹ (perseguições, fuzilamentos, violações) cometidos pelo exército que Ortho representa como oficial das tropas de ocupação.

O seu assassinato, nesse mesmo dia perpetrado por Clako, com ajuda da irmã, a noiva Herthe, que atrai Ortho para uma emboscada, é reportado, também, em *JW*. (cf. Quadro 7). Para além disto, Ortho havia sido vítima de um atentado, relatado, igualmente, quer em *JW*, quer em *ARET*. (cf. Quadro 6).

(4) Leo Vast - personagem transversal a dois romances: em *KK* é um industrial casado com Herthe¹²⁰ que, resistindo à ocupação, prospera na democracia¹²¹, e, em *JW*, é o dono da fábrica onde Walser trabalha, embora se mencione apenas uma vez ao longo de toda a ação - “As empresas do império Leo Vast, a quem pertence a fábrica, progridem.” (2003a, p. 57) -, funcionando, assim, apenas como personagem à qual se faz alusão.

As três últimas personagens (cf Quadro 4), vêm corroborar a hipótese, já colocada, de *Jerusalém*, apesar dos aspetos temáticos transversais à tetralogia, não

¹¹⁹ A imagem global de Ortho, e destaca-se o pormenor da “abertura” do animal com o canivete, aproxima-o do entendimento da banalidade do mal de Hannah Arendt, no Epílogo de *Eichmann em Jerusalém* em que esta afirma: “O problema, no caso de Eichmann, era que havia muitos como ele, e que estes muitos não eram nem perversos nem sádicos, pois eram, e ainda são, terrivelmente normais, assustadoramente normais. Do ponto de vista das nossas instituições e dos nossos valores morais, esta normalidade é muito mais aterradora do que todas as atrocidades juntas, pois ela implica (como foi dito inúmeras vezes em Nuremberga pelos réus e pelos seus advogados) que este tipo de criminoso, sendo, na realidade, um *hostis humani generis*, comete os crimes em circunstâncias tais que lhe tornam impossível saber ou sentir que está a agir erradamente.” (Arendt, 2013b, pp.357-358).

¹²⁰ Herthe em *KK* é a prostituta que trai Klaus; mais tarde casa com o oficial que no dia do casamento é assassinado pelo seu irmão e, mais tarde, casará com Leo Vast.

¹²¹ “Mas a família Leo Vast resistiu confortavelmente às mudanças. Era como se as mudanças políticas afectassem a base da sociedade, mas nunca chegassem aos andares mais altos. O dinheiro é democrático, se necessário, e ditatorial. É a matéria flexível por excelência. Obedece às leis que ele próprio impõe: eis o dinheiro.” (2006, p.121)

sendo coincidente no tempo, se distanciar dos demais romances. Na realidade, as personagens comuns são secundárias, apenas Hinnerk Obst desempenha um papel mais importante.

(5) Hinnerk Obst - na ação de JW, surge, apenas, quando se cruza, acidentalmente, na rua com Walser e o ajuda a tirar o cinto do cadáver¹²², desempenhando, em J, um papel mais relevante porquanto será o assassino de Kaas, o filho de Mylia, e, na mesma noite, é assassinado pelo pai de Kaas, Ernest Spengler.

(6) Rafa - uma personagem eleita por Lenz Buchmann para participar como observador nas suas perversões sexuais (ARET), é aí mencionado como tendo sido um dos loucos internados no hospício George Rosenberg¹²³, embora em todo o romance J, mesmo no capítulo em que treze loucos, reunidos, falam sobre si, Rafa não seja mencionado.

(7) Johana - em J é uma das loucas internadas no Rosenberg, tem uma participação muito reduzida na ação, manifestando-se apenas uma vez no âmbito do que se poderá entender como uma sessão de terapia de grupo¹²⁴. Já em KK, a personagem é amante da personagem principal, Klaus Klump, surgindo logo na primeira sequência do romance; esta personagem, representativa da fragilidade das mulheres durante o período de ocupação (guerra), acaba louca tal como a mãe Catharina.

Notamos, finalmente, que, à distribuição destas personagens secundárias (Hinnerk Obst, Rafa e Johana) por três romances diferentes (cf. sinal +), não será, decerto, alheio o propósito de a doença mental poder, desta forma transversal, ser representada.

¹²² “Os dois baixaram-se mais uma vez e o homem levantou de novo o tronco do cadáver. Walser puxou o cinto e finalmente tirou-o das calças. O homem pousou o tronco. ‘É pesado’, repetiu, enquanto sacudia as mãos.

Walser agradeceu e enrolou o cinto.

- Como é o seu nome?

- Joseph Walser – respondeu, envergonhado.

- Hinnerk Obst – apresentou-se o outro.

Os dois homens apertaram as mãos.” ((2004a, p.149).

¹²³ “Do louco, que por falta de meios económicos há muitos anos abandonara o hospício Rosenberg, não vinha qualquer perigo (...)” (2007^a, p. 148).

¹²⁴ “Fecharam-me aqui para a mãe não me ver morrer.

Johana diz que compreende.

A mãe não deve ver a filha morrer.

Johana corta os dedos de uma luva para depois a remendar com fio de lã.

É salvar os dedos, diz, a rir-se.

Não tem tesoura. Rasga os dedos da luva agarrando-a com força e puxando depois com os dentes.

A minha mãe tinha dentes fortes, diz Johana.

Fecharam-me aqui para ela não ver os meus dentes. A minha mãe fechou-me aqui.” (2004g, pp.80-81).

QUADROS – AÇÃO TRANSVERSAL

QUADRO 5 *Walser/ acidente*

JW (2004a)	ARET (2007a)
<p>Chamou, agora, com uma voz bem mais controlada, quase envergonhado: Enfermeira! (p. 73)</p> <p>Mas foi o médico que se aproximou dele.</p> <p>_ Doutor – disse Walser continuando a manter a sua mão direita ao lado do corpo – peço desculpa, mas estava há muito tempo a chamar os enfermeiros.</p> <p>O médico não lhe respondeu. Olhou-o de forma firme.</p> <p>- Qual o seu nome?</p> <p>- Joseph Walser.</p> <p>_ Joseph Walser – repetiu o médico. – Pois bem, comporte-se, senhor Walser. Está num hospital! – e virou-lhe as costas.</p> <p>Uma enfermeira aproximou-se (...) (p. 76)</p>	<p>(...) o Dr. Lenz Buchmann foi interrompido (...) por um pequeno tumulto: um civil que tivera um acidente de trabalho (nenhuma relação portanto com a explosão) e a quem haviam amputado o dedo indicador da mão direita. Queria chamar a atenção da enfermeira e insistia em levantar-se da cama. Estava já esse pequeno homem, no corredor, quando Lenz se lhe dirigiu para o repreender.</p> <p>- Qual é o seu nome?</p> <p>- Joseph Walser.</p> <p>- Pois bem, senhor Joseph Walser, por favor, comporte-se.</p> <p>O homenzinho ficou claramente embaraçado, e o Dr. Lenz virou-lhe as costas. Que importância tem um dedo? Um cobarde, pensou. (p. 46)</p>

QUADRO 6 *Ortho/ atentado*

JW (2004a)	ARET (2007a)
<p>O atentado procurou alcançar Ortho, o importante chefe do agrupamento militar da cidade, mas não conseguiu. Ferido, frequenta agora as maldições imediatas e a ajuda aos militares mortos que, um segundo antes, vivos, o acompanhavam. (p. 67)</p>	<p>Ocorrerá a tentativa de assassinato de um importante oficial, mas era ainda esse oficial que, após a explosão, dava ordens. Havia nesse oficial um núcleo de legalidade antiga, da lei anterior à catástrofe, que permitia que os outros sentissem ainda um mínimo de segurança. (p. 35)</p>

QUADRO 7 *Ortho/ assassinato*

KK (2003a)	JW (2004a)
<p>Herthe beija aceleradamente Ortho, que se excita. Subitamente um ruído e Herthe vê a cara do irmão, Clako, que nesse momento já espetou uma faca no pescoço de Ortho, e de novo, e outra vez: cinco, seis vezes com força. Ortho está morto. Cai. (...) Clako sorri para Herthe, faz o sinal de silêncio com o dedo e os lábios (...) (pp. 67-68)</p>	<p>Porém, a guerra prosseguia (...). O facto recente mais importante fora o assassinato de Ortho, importante oficial, herói de guerra, e que havia já escapado a diversos atentados. Tinha sido assassinado durante a sua própria boda, por um músico. (p. 103)</p>

Sendo certo que, para esta “movimentação” entre romances ter lugar, seria necessário fazer coincidir espaço e tempo das personagens, não é menos certo que a própria limitação ontológica, que damos conta, restringe, ainda mais, estas duas categorias. É por isso que a cidade¹²⁵ e o hospital, ou o hospício¹²⁶ surgem como espaços privilegiados para a apresentação do humano e da sua fragilidade, embora não deixem de reforçar a sua solidão. Desta forma, o coletivo, enquanto marca de vivências que se cruzam por imposição espacial, esboroa-se na individualidade já, *per se*, truncada. O narrador de JW conclui que:

Numa cidade há centenas de cidades, não basta ser homem para fundar uma, mas quase. Era isto: cada sobrevivente e cada medo fundavam uma hipótese de cidade, uma metrópole transitória e frágil, mas todas o são.” (2004a, p. 57)

Como qualquer “hipótese” de homem, também os pontos de solidão serão passíveis de registo no mapa da cidade. A imagem que o narrador de JW deixa, como aliás é perceptível em todos os romances, é de uma cidade-palco¹²⁷ em que o medo, associado à redutibilidade do tempo, se metamorfoseia no espectro de um sobrevivente. O espaço (humano) converte-se, pois, em (espaço) sub-humano em *O Reino*.

Esta perspetiva de espaço, expressa, aliás, pelo realizador Lars Von Trier, em *Dogville*,¹²⁸ interessa, na medida em que a rarefação de indicadores espaciais e temporais remete para o universo em que as personagens, no seu limite, são fragmentos do tempo e do espaço vivenciado. Quando a personagem Grace (do filme) anda de casa em casa, a pagar com trabalho a sua aceitação na comunidade, e,

¹²⁵Atente-se nas indicações espaciais no início de cada romance: i) “Os tanques entravam na cidade.” (2003a, p. 10); ii) “O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, são as máquinas que já aqui estão.” (2004a, p.15); iii) ”Em certos instantes a janela deixava de mostrar a noite que prosseguia na cidade” (2004g, p. 24) ou “A cidade inteira estava à sua disposição,” (ibidem, p. 153; “Entretanto, o tumulto na cidade era generalizado.” (2007a,p. 36). A cidade surge como espaço privilegiado, aliás como também, numa clara herança de Balzac, ou de Eça, se pode destacar o predomínio de ideologias e comportamentos de cariz burguês. As personagens e as suas famílias, à exceção de Joseph Walser, situam-se, igualmente, no espectro da média-alta burguesia.

¹²⁶ Estes últimos, lugares de contingência física e emocional.

¹²⁷ Um palco, diríamos vazio, pois o espaço apresenta-se esvaziado de conteúdo estético, despojado de elementos descritivos a não ser dos tanques, i. e., das máquinas que alteram a paisagem e redimensionam a ação das personagens, em KK, podemos ler :“Na paisagem as máquinas substituem os animais. (...) O tanque é uma extraordinária pedra. Uma pedra aperfeiçoada” (2003a, p. 42) e, ainda, “As crianças são bem tratadas. Tal como a estrutura dos edifícios centrais.” (ibidem, p. 43).

¹²⁸ Filme de 2003 do realizador dinamarquês Lars von Trier ressalva-se, ainda, a coincidência do título de uma outra obra de Lars Von Trier: *O Reino*.

revoltado, o espetador vai assistindo, primeiro, à sua exploração, depois, à violação e, por fim, à denúncia de Tom, o crescendo de violência, gradualmente, secundariza tudo o que não seja humano. O espetador, no início perplexo com o desenho do canteiro das groselhas, no final vê apenas Grace e o que o narrador diz existir para a personagem: o espinho e não a groselha. Queremos com isto dizer que, quando a violência da ação se reduz (no sentido de nada mais existir) ao ser humano e à sua interioridade, tudo o resto é centrífugo, a descrição até pode ser um pormenor desenhado no chão. Relativamente ao espaço, o filme ilustra com clareza como a(s) casa(s), a rua (Elm Street) e a cidade (Dogville), mesmo em *open space*, conseguem ser espaços claustrofóbicos e destrutivos que influenciam a ação violenta dos algozes de Grace, ao mesmo tempo que oprimem o espetador. No limite, o espaço de *O Reino*, sendo, também, apresentado de forma minimalista, mas intensa, pela relação racional e cruel que nele se observa, está patente nas próprias personagens, como se nelas próprias se conglutinasse a paisagem. No reforço da importância da espacialidade nos traços característicos das personagens, diz Maria de Lourdes Ferraz:

se não há personagem na literatura dita ocidental, que não seja marcada pelo tempo, pois é a noção de causalidade temporalmente perceptível que permite o desenvolvimento da acção, também não há personagem que não seja marcada por um enquadramento espacial que designaríamos por carácter (mesmo que no delinear do carácter esteja uma descrição de acções). (Ibidem, p. 245)

Ressalva-se, ainda, que este carácter, que emerge da configuração tavariana do espaço urbano, nos romances, é levado ao extremo na Série *Cidades*, no Caderno *Matteo perdeu o Emprego*¹²⁹ (2010c), em jeito de justificação do itinerário errante de cada uma das personagens. Da mesma maneira que, Ashley, a segunda personagem, não consegue entregar a encomenda que leva para o Sr. Baumann, porque todos os prédios na rua têm o mesmo número (Ibidem, pp.15-18), também as personagens de *O Reino* traçam um percurso tão errático quanto a sua não-identificação nesse espaço do coletivo, onde tudo parece ter o mesmo número.

¹²⁹ Trata-se de um conjunto de vinte e cinco contos, ou ensaios-ficção. Cada um está relacionado com uma personagem e estão organizados de acordo com a respetiva ordem alfabética. Os nomes de origem judaica, retirados de um trabalho do fotógrafo Daniel Blaufuks, servem de pretexto para acontecimentos que taxinomizam a racionalidade do comportamento humano. No final do livro existe um quadro com uma enigmática “Tabela das Cidades” de A a Z (Tavares, 2010c, pp. 200-201).

Assim, a reforçar uma intenção comum na tetralogia, vamos encontrar os espaços mais emblemáticos, a cidade e o hospital, a desenharem o contorno do mesmo acontecimento em dois romances, JW e ARET.

QUADRO 8 Cidade – atentado/ bomba

JW (2004a)	ARET (2007a)
A multidão afasta-se, e o homem que é médico passa, orgulhoso de ter aprendido nomes secretos de medicamentos e modos exactos de segurar em instrumentos que beneficiam a cidade. (p. 67)	Entretanto, o tumulto na cidade era generalizado. Ambulâncias circulavam com a velocidade do triunfo (...) (p. 35)

QUADRO 9 Hospital – atentado/ bomba

JW (2004a)	ARET (2007a)
<p>(i) Uma agitação tremenda parecia resultar, num primeiro momento, de uma gigantesca indecisão de movimentos. Enfermeiros e médicos elevavam a voz. (p. 64)</p> <p>(ii) Tinham passado algumas horas desde o alvoroço. (...) Os efeitos do acontecimento haviam sido transportados para longe, para um outro sítio do hospital. (p. 71)</p>	<p>(i) O burburinho, entretanto, aumentava e diminuía, as salas do hospital pareciam obedecer aos mesmos ritmos das marés. Por outro lado, a concentração de racionalidade diminuía de forma inversa à da chegada de mais corpos em sangue; (...) Alguns enfermeiros chocavam entre si, dois médicos davam em relação ao mesmo ferido indicações opostas; (...) Ele gritava agora com uma enfermeira que tremia (...) (pp. 39-40)</p> <p>(ii) O estado dos acontecimentos havia mudado e o tumulto cessara. A arma que os acontecimentos pareciam ter apontado à cabeça de Lenz, dizendo: age!, baixara. O Dr. Lenz B. podia fumar um cigarro com tranquilidade. (p. 41)</p>

Já quanto a outros espaços, nomeadamente àquele mais recorrente no romance, a casa, somos confrontados com um espaço contido e desprovido de caracterização, surgindo, mesmo, como uma zona que aprisiona e destrói o ser. No contexto dos romances, é como se um bombardeamento, ou um atentado, tivesse, também, destruído o abrigo mais íntimo das personagens. De acordo com Bachelard (1983), a casa :

(...) est une des plus grandes puissances d'intégration pour la pensée, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents (...) La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. (Ibidem, p. 26)

Propiciadora, portanto, da experiência identitária, a casa em *O Reino*, desconstrói esta continuidade, ou, pelo menos, anula o princípio onírico de que Bachelard fala. Em KK, a casa, que poderia ser associada ao amor de Johana por Klaus, é o lugar onde ela e, mais tarde, a mãe são violadas; em JW é o espaço da indiferença de Margha e Walser e de isolamento deste último que se fecha num quarto com a sua coleção metálica; em J, onde Mylia é infeliz, o mesmo lugar em que o filho Kaas vai viver, longe de qualquer afeto e onde, aos quatro anos, agride a avó, e onde, com a mesma idade, rejeita a mãe; em ARET, começamos por ver ‘«a prisão»’¹³⁰ onde os pequenos Buchmann são postos de castigo para deixarem de ter medo; mais tarde, na casa de Lenz, distingue-se a cozinha, lugar de voracidade sexual e de morte: aí são assassinados Rafa e Maria Buchmann; o quarto será o lugar de doença e morte, e a biblioteca, lugar de fechamento aos outros, é o espaço trancado por Lenz (e arrombado por Gustav Liegnitz). A ter existido qualquer fundo poético deste espaço, privilégio do homem que sonha, acaba esgarçado pela violência e crueldade.

Poderemos entender o paralelismo que se verifica nos quatro romances, no âmbito de uma premência retórico-conceptual propiciadora do cruzamento de relações das personagens com o tempo e lugar em que vivem. Repara-se, porém, que esta instância, pela sua reiteração, acentua a deriva ontológica que, apenas na exiguidade do espaço moral e social¹³¹, poderá encontrar algum limite. Para a produção deste efeito *ad infinitum*, contribuirá, também, a recorrência a personagens que, ora são construídas como espelho de outras, ora surgem como reverso de si mesmas, mas, invariavelmente, prisioneiras num espaço que, de forma cruel, assenta num excesso de tempo histórico.

A intenção de trazer para os romances, de forma continuada, o mesmo facto histórico, a Segunda Guerra Mundial, bem como algum tempo posterior¹³², repassado

¹³⁰ Tavares, 2007a, pp. 91-92.

¹³¹ Salva-guarda-se a deriva autodestrutiva de Lenz Buchmann que, ainda assim, encontra uma saída na luz que vem do televisor e o arrasta consigo. (2007a, pp. 373-375)

¹³² De acordo com informação textual, a ação de ARET irá até ao início dos anos 70 (cf. ANEXO 4).

pelo desmoronamento ontológico que esse acontecimento acentuou¹³³, afigura-se-nos uma estratégica epistemológica. Na verdade, descobre-se, a todo o instante de leitura, um tempo metonímico - o do homem contemporâneo. O recurso à Segunda Guerra, ou mesmo à Primeira (ARET), constitui-se como um referente temporal - talvez o pretexto -, uma vez que reconhecido, no ato da receção, como o tempo em que a condição humana não superou a barbárie, justifica a impossibilidade do heroísmo, a força capaz da produção de Bem, plasticizada na negritude das personagens de *O Reino*.

Este é o contexto do esvaziamento emocional das personagens, da sua incapacidade para fixar o limite do horror. A tensão com o espaço principal - a cidade, lugar ocupado pela violência de estrangeiros, ou lugar de transmissão do mal, com as personagens a movimentarem-se em prisões, hospitais, hospícios e no meio político - cartografa o respetivo estrangulamento ontológico.

O espaço revela-se, deste modo, um oponente, uma entidade pantanosa que as prende e as transforma noutra coisa. Mesmo aquelas personagens que assentam a sua ação numa certa neutralidade inicial, são impelidas a transformá-la num intenso estado de crueldade; ilustramos com o exemplo do editor Klaus Klump (KK) que, depois de ter estado na prisão alguns meses, agride o pai, ou o exemplo de Julia Liegnitz (ARET), que aprende a mentir e a deixar de ter compaixão pelos pobres. Ainda em relação ao espaço, temos a notar que se, por um lado, verificamos a inexistência de topónimos a referenciar um país, uma região, ou uma cidade, por outro, surge uma compensação referencial nos nomes de origem germânica (e também judaica) que aportam a verosimilhança e, ao mesmo tempo, corroboram um lugar de hegemonia, assegurando que o leitor também dele fica refém; de outra forma dito, não há como sair desta espiral espaço-temporal, até porque a epifania do mal se manifesta na intensificação da crise de valores da contemporaneidade. Nesta perspetiva, os romances acabam por se tornar, na obra tavariana, um veículo estruturante de uma visão trágica totalizante do mundo.

¹³³ A escolha do verbo deve-se à perceção de que com a I Guerra se instalou o estado de sítio na Europa de onde não mais o homem saiu, é em ARET, no último romance, que, através da ideologia de Frederick Buchmann, ex-militar da I Guerra, se entende a dimensão retrospectiva da visão de Tavares.

2. Amanhã o Mesmo é de modo diferente recordado¹³⁴

“Nós (a indivisa divindade que actua dentro de nós) sonhámos o mundo. Sonhámo-lo resistente, misterioso, visível, ubíquo espaço e firme no tempo; mas consentimos na sua arquitectura, ténues interstícios de desrazão para sabermos que é falso.” (Borges, 1998, Vol. I, p. 267)

A índole histórica, na grande narrativa em que se inscrevem todos os romances, está subordinada ao acontecimento mais traumático do século XX, no contexto da civilização ocidental: o holocausto. A literatura, o cinema, a fotografia, a arte, em geral, pela consciência ética que lhes é intrínseca, têm feito despontar, em diferentes objetos culturais, narrativas, ou fragmentos delas, o efeito holocausto numa estética da interrogação e da perplexidade perante a barbárie do extermínio humano massificado. Podemos, mesmo, afirmar que grande parte da reflexão contemporânea ocidental é filha da *Shoah*. Não apenas na literatura, mas, de uma maneira geral, as reflexões sobre a *Shoah* são atravessadas, também, pela interrogação sobre a (im)possibilidade da palavra. Theodor Adorno, na emblemática indignação, chega, mesmo, a pôr em causa a arte, a escrita da poesia depois de Auschwitz. Como dizer o inominável?¹³⁵

Sobre a guerra e a impossibilidade de linguagem, Tavares recupera, do romance *A Lição de Alemão* de Siegfried Lenz, no *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013b), um momento da narrativa em que, depois de regressar da guerra, deficiente e sem pernas, um homem e a sua mulher são observados por dois outros homens que comentam a respetiva mudez com as seguintes palavras:

«Ainda não, não dizem uma palavra um ao outro». «Porquê?», pergunta um. Porque vêem «o suficiente», responde o outro.

¹³⁴ Tavares, 2002a, p. 13.

¹³⁵ Não devemos esquecer que Adorno terá reformulado, relativamente à poesia de Celan, o seu pensamento. Sobre isto, Maria João Cantinho, em artigo publicado na Revista *Espéculo* (Universidade Complutense de Madrid), esclarece: “Curiosamente, Peter Szondi, amigo de Paul Celan, revelou que Adorno projectava, até ao final da sua vida, escrever um ensaio sobre Celan, o que permite deduzir que Adorno retrocedeu no seu veredicto sobre a poesia e acreditava, mesmo, que Celan derrubava o seu enunciado. Via-se, assim, obrigado a reformulá-lo, dizendo que “os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras se repercute o extremo horror”. Contornando a questão e abrindo a possibilidade de uma estética da pós-catástrofe, Adorno parece não ter negado, mas antes superado o que dissera antes, levantando o interdito que lançara sobre a arte e a poesia. Adorno compreendeu, então, claramente que o sofrimento não suporta o esquecimento.” (Ibidem, 2005).

Acrescenta Tavares: “Vêm o suficiente, para quê falar? (2013, p. 99). Enquanto desconstrução, esta imagem, nitidamente performativa, mostra que a linguagem, a acontecer, caracterizar-se-ia pela sua perda de sentido.

Na verdade, ao nível da literatura, a própria situação aporética em que o escritor inicialmente se encontrou (a obrigação moral de contar e a mudez que a magnitude do horror impunha) dificultou a tarefa da escrita. Terá sido a partir do processo Eichmann em 1961, que os sobreviventes, ainda que carregassem o sentimento de culpa e vergonha, começaram a testemunhar. O discurso poético tem vindo a encontrar, sobretudo na hibridez da escrita, no ensaio, na escrita biográfica, formas de evocação do sofrimento das vítimas. Não sendo objetivo resumir teorizações, importa apenas destacar um dos nomes mais representativos do testemunho do holocausto, Primo Levi (2002), e um dos textos mais relevantes da literatura pós – Auchwitz: “*Se isto é um homem*”.

Vós que viveis tranquilos
Nas vossas casas aquecidas,
Vós que encontráis regressando à noite
Comida quente e rostos amigos:
Considerai se isto é um homem
Quem trabalha na lama
Quem não conhece a paz
Quem luta por meio pão
Quem morre por um sim ou por um não.
Considerai se isto é uma mulher,
Sem cabelo e sem nome
Sem mais força para recordar
Vazios os olhos e frio o regaço
Como uma rã no Inverno.
Meditai que isto aconteceu:
Recomendo-vos estas palavras.
Esculpi-as no vosso coração
Estando em casa, andando pela rua,
Ao deitar-vos e ao levantar-vos;
Repeti-as aos vossos filhos.
Ou que desmorone a vossa casa,
Que a doença vos entreve,
Que os vossos filhos vos virem a cara.

Diz Benjamin que “O verdadeiro rosto da história afasta-se veloz. Só podemos reter o passado como uma imagem que no instante em que se deixa reconhecer lança um clarão que não voltará a ver-se.” (Benjamin, 1992, p. 159), portanto, a possibilidade de sobrevivência, já não de um acontecimento, mas da memória das memórias desse

acontecimento histórico é, também ela, fugidia, líquida, mesmo. Adorno, Benjamin, Blanchot, Ricoeur, Derrida, Agamben, Lyotard são apenas alguns pensadores que no registo não ficcional têm combatido o esquecimento.

A referencialidade como essência de rememoração constante nos quatro romances, mas em particular em *Jerusalém*, como já foi dito, é enfatizada pelo autor, através de um texto dedicado a Paul Celan, no livro *Biblioteca*:

Sete gerações mais tarde, entrará na tua casa para, simulando ser vento, te dizer o que o momento exige.

O homem que sobrevive com cem migalhas não é mais forte do que aquele que sobrevive com um pão. O teu olho tem outro olho ao lado, e o teu coração outro coração. Porém, se adormeceres, afastar-me-ei de ti. Como um comboio.

E uma máquina bruta não compreende o vinho nem o regresso. (Ibidem, 2004f, p.137)

A informalidade do tratamento por tu, que assim autoriza a proximidade, acusa da responsabilidade do esquecimento, não apenas a entidade cronológica, mas aquele que, estando desperto, lhe sobrevive. Celan, poeta cujo comprometimento com o testemunho do holocausto é convocado¹³⁶ por Tavares, numa exortação que revela a incompatibilidade da culpa (de ter sobrevivido) com o testemunho, é feito, ele próprio, “testemunho” de Tavares. O ideal de futuro, surge como resto de sobrevivência de um passado que, à semelhança da dor de uma ferida aberta, não passa e poderá não encontrar a “cura”, ou a sua inscrição, no momento presente (“Porém, se adormeceres, afastar-me-ei de ti.”).

Entre um registo assertivo e diretivo, o sujeito acredita que Paul Celan¹³⁷, sobrevivendo ao horror do holocausto, terá o dever moral – e estético - de o passar a testemunho, de o transformar em memória viva. Não podendo “adormecer”, não deixará esquecer. Assim, o “afastamento”, por oposição à transmissão, e, à semelhança

¹³⁶ Maria João Cantinho (2006), na recensão sobre a antologia de Paul Celan, *Sete Rosas mais tarde*, lamenta o desconhecimento dos leitores, o fraco papel da crítica literária, na sua ação divulgadora da poesia de Celan. Diz a filósofa que “é tempo de lembrar a magnitude dessa voz, herdeira da tradição poética alemã, de Hölderlin, de Novalis, de Rilke.”

¹³⁷ Paul Antschel (mudou o seu nome para Celan, anagrama da ortografia romena) nasceu em 1920 na Roménia e faleceu em 1970 em França. Filho de judeus exterminados num campo de concentração, do qual fugiu, torna-se num dos maiores poetas do pós-guerra, e grande parte da sua obra reflete, precisamente, o horror do massacre dos judeus. Escreveu parte da sua obra na língua alemã. A tradução da sua poesia por João Barrento e Yvette K. Centeno chega a Portugal em 1993 na antologia *Sete Rosas Mais Tarde* da editora Cotovia. Em 1998, João Barrento traduziu poemas do espólio, publicados na Alemanha um ano antes, *A Morte É Uma Flor*, também da editora Cotovia.

do comboio¹³⁸, metáfora de um futuro esvaziado de passado (por não ter retorno), está escandido, no fragmento, num tempo que se mede em gerações.

Por outro lado, a forma pleonástica do olho duplicado (“O teu olho tem outro olho ao lado”) traz o eco celaniano do poema “Olho do Tempo”¹³⁹, e, ao mesmo tempo, a paradigmática imagem do anjo benjaminiano¹⁴⁰, o do *Angelus Novus* de Klee, ambos arrolados, no totalizador fragmento de Tavares, pelo mais profundo sentido trágico da insuperabilidade da história.

O início do texto, “Sete gerações mais tarde”, traz a centralidade do testemunho como escudo do esquecimento, e poderá, ainda, ser lido no âmbito da apropriação do nome da antologia de Barrento e Centeno (1993), *Sete rosas mais tarde*, onde se encontra traduzido o dramático poema de Paul Celan, “Fuga da Morte”¹⁴¹. O poema de Celan, no original “Todesfuge”, evoca o facto real de os prisioneiros serem obrigados a cantar ou a tocar, nos campos de concentração, enquanto outros abriam as valas comuns. A subversão do valor estético da música, que em contacto com o sofrimento, em vez de o aliviar, acentua, não apenas no homem que a ouve, mas também no que a toca, é rememorada em “Todesfuge”, a lembrar que apenas o silêncio estaria à altura da dimensão do trágico humano. Sobre a dilaceração que neste poema surge, Maria João Cantinho refere:

Música e morte entretecem-se, na poesia de Celan, evocando a atmosfera lírica de Schubert - *A Morte e a Donzela* - ou de Mahler, de Brahms e do *Requiem Alemão*, numa tentativa de harmonizar a mais dolorosa e

¹³⁸ O comboio, para os judeus que nele viajaram, só tinha uma direção: a dos campos de concentração.

¹³⁹ No poema de Celan: “Este é o olho do tempo:/ olha de través/ sob um sobrolho de sete cores./ A sua pálpebra é lavada com fogo,/ a sua lágrima é vapor./ A estrela cega voa para ele/ e derrete na pestana mais ardente:/ o mundo aquece/ e os mortos/ brotam e florescem.” (Ibidem, 1993, pp. 59-61, edição bilingue).

¹⁴⁰ “Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos seus olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés (...)” (Benjamin, 2008, p. 13).

¹⁴¹ Publicado em 1947, mas datado de 1945, numa revista literária de Bucareste, em romeno “Todesfuge”. Transcrevem-se apenas alguns versos, da primeira estrofe, por poderem clarificar o texto posterior: “Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve /escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de ouro/ Margarete/ escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham/ assobia e vêm os seus cães/ assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra/ ordena-nos agora toquem para começar a dança/(...) Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí e vocês/outros cantem e toquem/ leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus/ olhos/ enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem/ a tocar para a dança (...)/ E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre/ [que veio da Alemanha/grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo/[subireis aos céus/e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados” (Celan, 1993, pp.14-19, edição bilingue).

insustentável vivência. Celebração, não da morte, mas daqueles que pereceram nos campos de morte, sob as condições mais desumanas que é possível imaginar-se (...) (Cantinho, 2005)

Também em KK, o som da orquestra militar suscitará no protagonista, o prenúncio de morte. Leia-se o seguinte excerto:

Uma orquestra militar ascende pelo edifício central e a música desce como os aviões que querem atacar. Transformam a música numa peste, numa forma de doença que vem pelo ar.
As mulheres e as crianças ganharam medo da música. Esta música anuncia-os. Eles chegam ao início da rua e as mulheres e as crianças afundam-se nas cadeiras. E o mar já não existe.
É evidente que é impossível: nem cem mil máquinas militares perturbam fortemente o mar. Mas há quem acredite que eles levam barcos para o mar e a orquestra militar, e tocam em cima da água. A água contaminada com a música. Os peixes adoecem. Existe a peste nas chávenas de chá só por causa da música que tocam ao fundo da rua. (2003, p. 30)

A música transforma-se em epidemia (“numa forma de doença que vem pelo ar.”) que, ao aproximar-se do real, transforma o espaço (“A água contaminada com a música.”), e é assim que todos os que aí habitam adoecem (“Os peixes adoecem. Existe a peste nas chávenas de chá só por causa da música que tocam ao fundo da rua.”). Existe como que uma poetização que coloca os quatro elementos (ar, terra, mar e o fogo – do ataque) em posição subalterna ao efeito transportado pela música: o medo.

Como já aqui foi dito, e de acordo com Jünger (1995), o medo será sempre medo da morte. A morte não restrita à orgânica, mas àquela que transforma o ser em morto-vivo, no sentido em que fica indiferente à violência da sujeição. Ainda na continuação do excerto acima transcrito, sobre os efeitos da música do invasor, podemos ler:

E as mães já não se comovem quando um soldado viola as filhas. As velhas beijam soldados, não choram quando eles saem: preparam a ceia, dizem à filha: vamos continuar, é urgente preparar comida: endireita a cama, dizem elas. E os filhos masculinos vão orgulhar-se de essas mulheres não terem chorado. (Ibidem, pp. 30 - 31)

A imagem das mães assim evocada - a lembrar a enumeração das vozes das “Despedidas de Belém”¹⁴² (mães, esposas, irmãs), e a presença do medo de perder os filhos, que lhes dá a capacidade de reagir - encontra-se transposta, também, em *Uma Viagem à Índia*¹⁴³, que claramente enfatiza o papel humanizador da mulher quando o homem empreende conflitos. Uma das máximas de Frederick Buchmann (ARET), “O medo é o mistério que a velocidade esconde” (Tavares, 2007a, p. 225) fica comprovada na ação das mães/ mulheres. Apesar de apenas aparente, a insensibilidade, nesta situação, é uma arma feminina, são elas que conseguem não se comover quando as filhas são violadas, nem mesmo chorar; são elas que agem “porque andam atarefadas na prática geral das coisas” (cf. nota de rodapé 145), por isso beijam os soldados, preparam as refeições, incitam as filhas a continuar, preparam a comida e fazem a cama enquanto os filhos (masculinos) apenas se orgulham. As mães não são contaminadas pela metáfora do perigo da guerra (a música do inimigo), agarram antes a vida que é delas e dos filhos como se tapassem os ouvidos para não ouvir o canto da sereia (negra).

A imposição da música está, assim, associada à violação da cultura e, por metonímia, à violação, tão silenciosa quanto corajosa, das mulheres. Fazendo parte da linguagem do ocupante, à semelhança de uma arma, é um dispositivo de poder. Uma das personagens, Johana (KK), quando regressa a casa, escuta a orquestra que toca uma música que lhe é estranha. Johana sente a ameaça, ainda que o inimigo não faça uso da palavra: “A música é um sinal forte de humilhação. Se quem chegou impõe a sua música é porque o mundo mudou, e amanhã serás estrangeiro no sítio que antes era a tua casa. Ocupam a tua casa quando põem outra música.” (2003a, p. 30). A música é, então, uma língua estrangeira.

A linguagem musical, também no poema “Todesfuge”, horroriza. O código verbal da autoridade, vinda “da Alemanha”, o mesmo que ordena a uns para “enterrarem as pás mais fundo” e a outros que toquem “mais doce a música da morte”, representa a rutura identitária do homem subjugado pelo medo.

¹⁴² Camões, 1981, *Os Lusíadas*, Canto IV, estrofes 89, 90 e 91, p. 177.

¹⁴³ “(...) mesmo antes da minha partida surgiu/ a minha mãe, no aeroporto, a chorar./ Perdera o marido e agora o filho partia,/ com escala em Londres, para a Índia,” / “(...) Em tempos de crise e tragédia/ é às mães que se entregam os alimentos/ para serem dados aos filhos.”/ “E só as mulheres não têm teorias gerais sobre o universo/ porque andam atarefadas na prática geral das coisas (...)” (2010b, Canto IV, estrofes 88, 90 e 91, pp. 197-198).

Não deixamos de fazer notar, ainda em KK, que a alusão à música não se restringe à força ocupante: Alof, elemento da resistência, é músico, bem como Clako, o irmão de Herthe, que fora seu aluno antes da guerra, e que o segue, também, na floresta. Ficamos a saber, num breve sumário, que a casa de Alof havia sido queimada, que lhe levaram a mulher e que, consigo, guarda a única coisa que conseguiu salvar: um balde com mais de quinze flautas. Face ao excesso de música que a orquestra militar impunha, Alof recusa-se a tocar. E se a música pode humilhar, o silêncio, autoinfligido num músico, simbolizará o poder de fugir à humilhação. Não esqueçamos que Alof, em relação a Klaus, tem convicções, é um resistente que nunca terá beijado as botas do inimigo.¹⁴⁴ A submissão de Klaus, por oposição à resistência que se transmutou no silêncio de Alof, vem da sua cobardia e neutralidade, Klaus “dizia que um homem durante a guerra deve ser surdo-mudo até ser possível. E ficar quieto.” (Ibidem, p. 23). Por isso, a atitude de abandonar Johana, depois da violação, contrasta com a de Alof que não larga o balde com as flautas porque – dizia - no balde também estava a sua mulher. Enquanto Klaus esquece e neutraliza, os seus atos têm a gratuitidade da indiferença; Alof lembra, tem mais raiva, suspende a linguagem que conhece (a vida, a arte, a mulher) porque sofre (cf. p. 35).

Podemos enquadrar a ação da suspensão da música de Alof, num ato de revolta, presente, aliás, na expressão plástica contemporânea. Segundo Steiner (2014), será a “reavaliação do silêncio”, na estética, por exemplo, de Cage¹⁴⁵ que a música não escutada, tal como a palavra não dita, encontram “as aspirações do ideal: falar é dizer menos.” (Ibidem, p. 87). Steiner enfatiza, nestes ensaios sobre a linguagem, a desvalorização e desumanização da palavra a que está implícita a erosão dos valores burgueses da Europa

A circularidade histórica, na tetralogia *O Reino*, não deixa de ser um movimento intenso, continuado e aberto, como se dependesse dessa concentração, de uma amostra *ad infinitum*, o retorno da lucidez humana perdida algures num período longínquo. Onde se lê “A existência humana, o seu essencial, não se deslocara um centímetro, trinta séculos depois de três mil conflitos.”¹⁴⁶, poder-se-á ler, também, o

¹⁴⁴ Klaus, perante a ameaça de lhe partirem os óculos, com medo, beijara as botas de um homem. (Ibidem, pp. 13-14).

¹⁴⁵ Steiner, a par de Cage, refere, também Webern, a poética de Beckett e a epistemologia de Wittgenstein como exemplos do esgotamento da linguagem (Ibidem, p. 87).

¹⁴⁶ Tavares, 2004a, p. 25.

exponenciar de um nihilismo inconformado. Porém, este princípio ativo que é a rememoração comporta o poder de resgatar, conservar e preservar o passado. Redimir o passado, rememorar-lo, é trazê-lo para o presente, podendo ser considerada esta ação no âmbito de uma intervenção que, não deixando a plasticidade literária, é também política. Se considerarmos a eficácia retrospectiva que está presente no conjunto dos quatro romances, concluímos sobre a existência de uma prática social a par da prática narrativa. Este é um poder da arte em geral sobre o passado: a capacidade de interromper o percurso da história. Não sem razão, as filhas da deusa da Memória, Mnemosine, são deusas das artes¹⁴⁷.

No contexto narrativo, Lenz Buchmann (ARET), em mais um dos seus solilóquios, reflete sobre o facto de o irmão ir morrer e não ter filhos e, ele próprio ter decidido não deixar descendência, rematando do seguinte modo: “Mas, por ele, o Reino iria terminar ali.” (2007a, p. 80). Entre a metaficção e a própria ficção, surge, assim, o anúncio do fim da tetralogia. Autor e narrador, num ato compromissivo comum, parecem antecipar o fim do reino. Ora, *O Reino* termina no momento da morte de Lenz Buchmann, a personagem-síntese da tetralogia. No entanto, existe um breve momento em que “a luz” chama Lenz, parecendo ter sido convocado um tempo passado (da vida dele e de Klump e de Walser e de Busbeck), que, emergindo no presente, numa fulguração messiânica, contém já o futuro, pelo menos para o leitor.

¹⁴⁷ As nove filhas de Mnemosine e Zeus. Além de inspirarem os poetas e os literatos em geral, os músicos e os dançarinos e mais tarde os astrónomos e os filósofos, também cantavam e dançavam nas festas dos Deuses olímpicos, conduzidas por Apolo. Com o decorrer dos tempos, foram sendo atribuídos a cada uma delas diferentes campos de inspiração: Clio - musa da História Calíope - da poesia épica; Euterpe – da poesia lírica; Érato - da poesia amorosa; Terpsícore da dança; Melpómene - da tragédia; Tália - da comédia; Polímnia – das canções dedicadas aos deuses e Urânia da astronomia. (Hamilton, 1983, p. 47)

SECÇÃO 2 DO DERRAMAMENTO DA ONTOLOGIA FEMININA À
INCOMPETÊNCIA DE *EROS*



Figura 2b

O Macaco Vermelho Bate na Mulher (1981) Paula Rego

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; (Beauvoir, 2015, p. 15)

3. “Não serves para mamã”¹⁴⁸

Tavares, na tetralogia, em particular¹⁴⁹, representa o reinado do homem. Desde logo, as personagens principais (Klaus Klump, Joseph Walser, Theodor Busbeck e Lenz Buchmann), mas também as secundárias (Vast (KK), Klober (JW), Gomperz (J) e Frederich Buchmann (ARET)), entre outras, polarizam, *ab initio*, a atenção para a ação no masculino. Para além disto, nos respetivos percursos diegéticos, verificam-se relações de tensão, sobretudo na incomunicabilidade, com o sexo feminino.

Vivendo num estado bruto, as relações masculinas com o individual e com o coletivo encontram-se imbuídas por uma virilidade de cariz militarista, na conceção de que vence o mais forte - física e emocionalmente -, o mais rápido e o mais racional. Como resultado disto, a lógica da relação homem-mulher assenta no poder da organicidade do sexo que, sem margem para o espaço da afetividade, deixa instaurado um quadro de brutalidade característico da cena bélica. É, deste modo, que a aridez afetiva, à semelhança da terra queimada¹⁵⁰, perpassa todos os romances, comprometendo, mesmo, a própria funcionalidade procriadora do ato sexual que se revela praticamente inexistente, sobretudo se nos detivermos nas personagens centrais. Esta carência atesta-se nos dois nascimentos, portanto duas exceções: o nascimento de Henry, filho de Leo Vast e de Herthe (KK), e o de Kaas Busbeck, filho de Mylia e de Ernest Spengler (J). São, então, as únicas crianças que circulam no universo ficcional, embora, para o que aqui se pretende concluir, o segundo caso seja mais paradigmático, na medida em que a conceção e o nascimento de Kaas Busbeck se revela central no contributo para o desgaste físico e psicológico de Mylia.

Ainda assim, as circunstâncias destes dois nascimentos vão, gradativamente, mostrar o estilhaçamento emocional a que a mulher, na sua condição de mãe, indicia. Começemos por KK: contrariamente ao processo natural, em que ambos os progenitores, supostamente, desejam uma gravidez, Herthe acaba por ficar grávida

¹⁴⁸ Thinka, uma das doentes mentais, internada no Hospício George Rosenberg, acusa Mylia de inaptidão para ser mãe “levaram-to porque não servias para mamã!” (Tavares, 2004, p. 184).

¹⁴⁹ Na obra em geral, note-se, também, o predomínio de personagens masculinas: os dez senhores de *O Bairro*, o protagonista de *Uma Viagem à Índia* e, das vinte e cinco personagens de *Matteo Perdeu o Emprego*, apenas duas são do género feminino.

¹⁵⁰ A noção de espaço, como legado identitário, traduz aqui, precisamente, a ideia de esterilidade que pretendemos destacar.

“como era desejo geral”¹⁵¹. O que se evidencia no nascimento, aliás, “um acontecimento para a cidade.”¹⁵², está aquém da relação de Herthe com Leo Vast, porquanto não é a vontade de efetivar o amor através de um filho, mas sim a de trazer ao mundo um sucessor que garanta a continuidade das empresas do pai: “O dinheiro tem já herdeiro.”¹⁵³. Quanto a Herthe, em particular, nada indica a felicidade associada à recente maternidade, nem sequer um indício de lassidão, de enlevo, pelo contrário, com o nascimento do filho, surge o desejo de eliminar o animal doméstico, como se a existência de Henry precisasse de um sacrifício para a sua própria purificação. Assim, Herthe, “uma hora depois do parto, chamou Leo Vast e disse-lhe: Queria que matasses o cão. Vamos começar de novo. Temos de limpar o solo.”¹⁵⁴.

Relativamente à criança Kaas (J), ressalva-se que, apesar da doença mental dos progenitores, Mylia Busbeck e Ernest Spengler, internados no Hospício George Rosenberg, Kaas nasce de uma relação de afeto. Todavia, é justamente nos aspetos inerentes à conceção (apesar das circunstâncias de vigilância e de repressão da sexualidade a que estavam sujeitos no Hospício), ao nascimento e vida de Kaas que é acentuada a incompletude do poder maternal e, por extensão, do poder paternal. A descrição que o diretor Gomperz faz a Busbeck, marido de Mylia, indicia, desde logo, o processo de destituição desse poder.

- Foi isto: a sua esposa Mylia e um outro paciente fizeram-no. À frente de outros doentes. Há dois dias. Peço desculpa de o dizer, mas não me resta alternativa. Muitos viram. Vários pacientes; e dois enfermeiros que actuaram logo. Mas já estavam há minutos. Foi o ruído dos outros internos que alertou os enfermeiros. Peço desculpa por o relatar assim. (Tavares, 2004g, pp. 109-110)

Gomperz, ao explicar de que forma a sua instituição não foi suficientemente eficiente para impedir a relação da mulher de Busbeck com Ernest e, salientando a coerção daquele tipo de intimidade no seu hospício, pede desculpa, por duas vezes, não pela responsabilidade do sucedido, mas simplesmente por ter de narrar o constrangedor acontecimento (“Peço desculpa de o dizer,” e “Peço desculpa por o relatar assim.”). Na realidade, o léxico usado pelo Dr. Gomperz nada tem de científico, podemos, mesmo, afirmar que a sua incapacidade linguística terá correspondência na

¹⁵¹ Tavares, 2003a, p. 109.

¹⁵² Idem, Ibidem.

¹⁵³ Idem, Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 118.

incompetência humana que o caracteriza. A descrição que faz a um colega (afinal ambos são médicos) afasta-o do padrão de profissional da psiquiatria, são verbos como “fazer” (“Mylia e um outro paciente fizeram-no.”) e “estar” (“Mas já estavam há minutos.”) que o aproximam da vulgaridade de uma *vox populi* que despoleta uma imagem puramente animalesca da relação sexual. Se bem que, naquele contexto espacial, o *voyeurismo* da assistência e a intervenção dos técnicos traduzam a normalidade institucional, o caráter rasteiro das palavras escolhidas por Gomperz reporta-se a uma situação canina de acoplamento em plena rua. Mais do que a imagem de bestialidade do ato, é, justamente, a desumanização da sua linguagem que retira qualquer prerrogativa de dignidade à circunstância de ter sido ali, naquele momento, que Kaas terá sido gerado.

Ao continuarmos a seguir a premissa de que a maternidade de Mylia não é um fator positivo, mas antes mutilante das relações humanas que, no limite, têm o seu auge no processo de gerar um filho, outras pistas desta infertilidade psíquica e social despontam. Note-se que: (i) Mylia foi isolada num quarto, conforme vontade do marido, mais como castigo do que como forma de a separar de Ernest; (ii) Theodor Busbeck tem conhecimento da gravidez da mulher passados dois meses, após o que se divorcia; (iii) ainda antes de Kaas nascer, Busbeck decide ficar com a criança, apesar de já saber que o filho de Mylia e Ernest poderia nascer deficiente; esta atitude de Busbeck, aparentemente caridosa, na verdade, limita a importância social e psíquica do corpo de Mylia, retirando-lhe a possibilidade de decisão sobre o destino do filho¹⁵⁵, por outro lado, ao usurpar a paternidade de Ernest, na substituição do apelido Spengler por Busbeck, numa altura em que já está divorciado de Mylia, anula a plena identidade de Kaas. Se, a toda esta mutilação ontológica, acrescentarmos a esterilização a que

¹⁵⁵ Gomperz reúne-se com Busbeck e informa-o que Mylia “está contente com o acontecimento” (2004g, p. 119), uma prova da assunção da sua maternidade a que Busbeck reagirá, retirando-lhe esse direito vital, depois que Gomperz o coloca ao seu dispor, referindo que “independentemente da indemnização que considerar correcta, queríamos colocar à sua consideração o destino da criança que aí vem”. O próprio Gomperz, perversamente, espera ter colocado Theodor Busbeck sob um dilema, mas a sua resposta é cruelmente seca já que não tem quaisquer laços afetivos nem com Mylia nem com a criança que nunca amará, Busbeck diz a Gomperz que fica com a criança: “Por favor, ponha nos papéis que a criança é minha. Espero que tratem da minha ex-esposa com todo o cuidado até ao nascimento da criança. Quando esta nascer, alguém, da minha parte, a virá buscar.” (p. 125) e, relativamente ao pai de Theodor, Thomas Busbeck, Theodor, não tendo entrado em pormenores sobre a paternidade de Kaas, “deixou no pai a esperança de que aquele filho fosse realmente legítimo. À mãe tinham sido retirados todos os direitos, incluindo, como é evidente, aquele que se refere à educação do filho; e assim, mal a criança nasceu, foi entregue à família Busbeck.” (ibid., pp. 159-160)

Mylia foi sujeita, compreendemos que, por fim, a perda total de poder sobre a sua vontade e o seu corpo foi consequência de ter gerado uma vida.

Mylia entrou num sítio onde nunca entrara: um edifício anexo ao Hospício George Rosenberg – e voltou com um pano espesso à volta do ventre. Um médico falou em algo semelhante a um novo esconderijo no corpo dela. Foi um acto médico simples num ano onde as intervenções tecnológicas se sucediam: não mais poderia ter filhos; haviam arrancado uma possibilidade ao seu corpo. Como se o seu ventre tivesse desistido do mundo, mas não: havam decidido por ela. Mylia não sabia o que lhe iriam fazer, e depois não entendeu o porquê daquela sonolência, da dor, e ainda da faixa em redor do sexo. Muitos anos mais tarde, já fora dali, num outro mundo, alguém finalmente lhe disse o que antes lhe haviam feito: alguma vez autorizou isto? E Mylia, nessa altura, saudável e forte, disse: não.¹⁵⁶ (Ibid., p. 179, sublinhado nosso)

Apesar da esquizofrenia, Mylia surge como a única personagem feminina que, no conjunto de *O Reino*, manifesta aptidão para o encontro afetivo com o “outro”, visível, aliás, na cumplicidade com Ernest Spengler, o pai biológico do seu filho. É neste contexto que no dia do segundo aniversário de Kaas, quando fogem do Hospício com o objetivo de o visitarem, Mylia e Ernest são capazes de gestos de ternura e de gentileza – “sorriam um para o outro (...) Mylia debruçou-se sobre a mesa de café e deu um beijo na boca de Ernest. (...) estavam felizes (...) Mylia espirrou, Ernest ofereceu-se para trocarem de lugar, para ficar ele mais próximo da porta.”¹⁵⁷ – e esta normalidade contextualiza e torna tangível o sofrimento de Mylia, justificando a necessidade de naquele dia¹⁵⁸ estar junto do filho. Quando chegam a casa de Theodor Busbeck, a segurança que guardava a casa impede a tentativa de Ernest que, recorrendo a uma violência desajeitada, quer entrar para conhecer o filho, mas acaba no chão, apoiado por Mylia, a chorar depois de ter levado um murro (Ibidem, pp. 191-192).

A cumplicidade entre os dois, a compaixão e o sofrimento comuns, que resultam desta situação, aproximam Mylia e Ernest. Será possível entender a consequência trágica do amor carnal de Mylia e Ernest através da perspectiva de Unamuno (2007), para quem o amor espiritual e doloroso “nasce da morte do amor carnal; nasce também do sentimento de proteção que os pais experimentam perante os

¹⁵⁶ Sublinhado nosso.

¹⁵⁷ Tavares, 2004g, pp. 187-188.

¹⁵⁸ “Depois de acabarem o bolo, Mylia murmurou: - A criança faz dois anos hoje. Ernest percebeu finalmente por que razão Mylia escolhera aquele dia para a fuga.” (Ibid., p. 188).

filhos desvalidos.” (Ibidem, p. 107). A doença mental destas duas personagens não pode aqui ser alegada como *handicap* emocional, já que, como anteriormente foi dito, a descrição do comportamento afetivo de Mylia e Ernest descobre a boa exceção no reino árido das relações homem-mulher. A existência de agentes externos causadores de sofrimento a esta relação são vários, para além de Busbeck, e do diretor do hospício, Gomperz, os próprios colegas de internamento, à semelhança de um coro trágico, lembram Mylia da perda da sua condição de mãe¹⁵⁹. Thinka será uma das doentes mentais que acusa Mylia de inaptidão para ser mãe e, “como uma arma que mantém Mylia dominada”, diz-lhe: “levaram-to porque não servias para mamã!” (cf. nota 148).

Apenas dois anos mais tarde, já a viver fora do Hospício, Mylia conhecerá Kaas que tem quatro anos. Todavia, o filho, além de não lhe dar atenção, compara-a com o pai Theodor Busbeck, detetando-lhe uma característica que o fará repeli-la, não na condição de filho (afinal, também ele, com deficiência física) mas como homem cuja supremacia é visível na avaliação daquela mulher de “olhar parado” contrariamente ao olhar com velocidade do pai. E, quando Busbeck, com voz firme, lhe repete “Esta é a sua mãe”, Kaas responde-lhe: “Não.” (Ibid., p. 196). Sendo a primeira morte do filho de Mylia e Ernest simbólica, já que se trata da rejeição ao vínculo maternal, a segunda, concreta, acontece quando Hinnerk assassina Kaas de forma brutal. Ainda que não soubesse que estava junto do homem que acabara de assassinar o filho, Ernest mata Hinnerk, fugindo de seguida, e Mylia assume, sem sobressaltos, o homicídio. Encontrando no instinto aquela forma de autoridade que apenas quem gera possui, Ernest e Mylia, depois de terem falhado a proteção do filho, encontram, embora de forma inconsciente, na morte de Hinnerk, uma espécie de redenção.

¹⁵⁹ No capítulo IX ouvem-se os depoimentos de dezasseis loucos que, em sessão de terapia de grupo, apresentam os seus receios: Gada, Henrich, Witold, Mylia, Marksara, Johana, Marko, Martha, Stieglitz, Wisliz, Rodsa, Uberbein, Laras, Janika, Paola e Ernest. (2004g, pp. 79-86). A coralidade das vozes contribui para acentuar o efeito de dramatização. O grupo dos loucos, através da voz individual, parece enfrentar, ou, pelo menos, contrapor, o poder da instituição. Flora Sússekind, no artigo “Objetos verbais não identificados” refere alguns casos de irrupção de coralidade na literatura brasileira, nomeadamente nas vozes polimorfos na poesia de Francisco Alvim, no desdobramento dos poemas em várias materializações de Augusto de Campos e na dramatização interna da poesia de Carlito Azevedo. Notamos que a autora também encontra na poética de Nuno Ramos, autor cuja composição se aproxima da estética tavariana, traços desta estética ainda pouco estudada. Diz Sússekind: “(...) Nuno Ramos, em cujo trabalho, para além da dobra estrutural em modos meditativo e narrativo num livro como “Ó”, há toda uma série de “Falas” algumas das quais composições explicitamente corais (...)” (2013). A questão da coralidade, nos livros de Tavares, surge, com frequência, não apenas por via das vozes, mas dos ritmos, das repetições e das tensões entre vozes narrativas.

O amor sexual confundia os seus corpos, mas separava as suas almas, mantinha-as estranhas uma à outra; mas este amor deu-lhes um fruto de carne, um filho. E esse filho, gerado na morte, caiu, caiu doente e morreu. (Unamuno, 2007, p. 107)

Na verdade, o sofrimento de Mylia, desde o nascimento do filho (porque Kaas foi levado por Busbeck), aproximou-a dele, por isso, traz no bolso o número de telefone de Ernest e lhe pede ajuda antes de desmaiar de dor. Como consequência disto, Mylia acaba por salvar o pai do seu filho¹⁶⁰ para, no seguimento dos acontecimentos naquela noite, o salvar de novo, agora da prisão, ao assumir o disparo da arma que matou o psicopata Hinnerk. Kaas, Mylia e Ernest têm em comum a sua relação com a morte. Mylia, com o prognóstico de apenas dois anos de vida, resiste ao tumor e Ernest, para além de não se suicidar como era sua intenção, mostra a sua vontade de viver quando se põe em fuga depois de matar Hinnerk. Apenas Kaas, neste jogo trágico, é sacrificado, intensificando a miséria humana de todos. Apesar das circunstâncias adversas, ressalta destes acontecimentos que a instituição Georg Rosenberg os condenou à inibição de exercerem o direito de pais, no entanto, salvou-os do alheamento espiritual.

As figuras femininas em *O Reino*¹⁶¹ vivem na dependência dos homens que lhes limitam a concretização plena do livre-arbítrio, observando-se que do desequilíbrio desta relação emerge a respetiva fraqueza física e emocional, mas também o pecado e a sujidade.¹⁶² *Grosso modo*, a descrição da trama histórica de

¹⁶⁰ Ernest Spengler, no dia anterior, visitara Gomperz para pedir a morada de Mylia e ficara transtornado pelo reavivar das lembranças negras do hospício; preparava-se para se suicidar, atirando-se da janela do sótão, quando Mylia, com muitas dores (resultantes da cirurgia no Rosenberg para a “esterelizarem”), lhe telefonou para que pedir ajuda. (2004g).

¹⁶¹ Exceção parcial para Herthe (KK) cujo comportamento e decisões se revelam autónomas das personagens masculinas com quem priva: “Herthe era uma mulher forte (...) poderia encaminhar-se para a morte, sozinha, saberia defender-se.” (Tavares, 2003a, p. 125). Herthe não tem escrúpulos: como prostituta denuncia Klaus, como mulher leva o recém-marido, o oficial Ortho, a uma emboscada onde será assassinado pelo seu irmão, Clako, porém chama os soldados que atiram sobre o irmão, deixando-o tetraplégico. Três anos depois, pelo casamento com Leo Vast, vinte e dois anos mais velho, passa a ser milionária. O pedido que faz ao marido - que mate o cão - uma hora depois de ser mãe, é um indicador da ausência de compaixão e excesso de racionalidade característica das personagens masculinas, capacitando-a para a gestão dos negócios, depois de viúva. (2003a).

¹⁶² Estas fragilidades têm em conta situações como: a loucura de Catharina e Joana (KK), a doença e a loucura de Mylia (J); a debilidade da avó de Kaas (J); a perigosa condescendência de Maria Buchmann na colaboração com o *fetich*e de Lenz; o apagamento da mãe de Lenz e do seu próprio nome da história da família (ARET); o uso sexual das criadas, ARET começa com uma “criadita” assustada com quem Lenz faz sexo pela primeira vez a mando do pai que assiste; o velho Busbeck (J) é visto pelo neto no quarto da empregada que, numa posição de submissão, de joelhos, o satisfaz sexualmente; o adultério de Margha Walser (JW) e o incitamento ao adultério de Joseph Walser pela viúva Clairie (JW); no início de KK, Johana “urina-se pelas calças.”(p. 11) e pede desculpa ao homem que está a seu lado; também

Beauvoir, em que a mulher está aprisionada, ressoa na fragilidade feminina das personagens de *O Reino* que biológica e emocionalmente se movem na espessa sombra masculina. Relativamente a esta inferioridade, Beauvoir, numa perspetiva histórica, salienta que, desde tempos remotos, a religião, a filosofia, a teologia, e, mais recentemente, a biologia e a psicologia têm validado, *a contrario sensu*, a segregação da mulher. Refere a filósofa que o pretenso estatuto igualitário da mulher é comparável ao segregacionismo dos americanos relativamente aos negros e aos judeus, cujo resultado acabou por ser uma extrema discriminação.

(...) quer se trate de uma raça, de uma casta, de uma classe, de um sexo reduzidos a uma condição inferior, o processo de justificação é o mesmo. O «eterno feminino» é o homólogo da «alma negra» e do «carácter judeu». (...) Mas há profundas analogias entre a situação das mulheres e a dos negros: umas e outros emancipam-se hoje de um mesmo paternalismo e a casta anteriormente dominadora quer mantê-los «no seu lugar», isto é, no lugar que escolheu para eles; (...) Conhece-se o dito de Bernard Shaw: «O americano branco relega o negro ao nível do engraxador; e concluí daí que só pode servir para engraxar sapatos.» Encontra-se esse círculo vicioso em todas as circunstâncias análogas: quando um indivíduo ou um grupo de indivíduos é mantido numa situação de inferioridade, ele é de facto inferior; mas é sobre o alcance da palavra *ser* que precisamos entender-nos; a má-fé consiste em dar-lhe um valor substancial quando tem um sentido dinâmico hegeliano: *ser* é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta. (Beauvoir, 2015, pp. 25-26)

Em sintonia com a perspetiva de Beauvoir, a mulher de *O Reino* é relegada para o nível de objeto, sendo as personagens masculinas a retirarem-lhe a vontade de insubmissão, ou pelo menos a vontade de “ser”¹⁶³ para lá desse paradigma a que Beauvoir chama o “eterno feminino.” Este grupo vive, então, numa margem de claustrofobia emocional entre o humano e o desumano em função do poder masculino reverberado no exercício de funções marcadas pela virilidade necessária ao seu desenvolvimento racional, isto é, a guerra (Klaus Klump), a medicina (Theodor Busbeck e Lenz Buchmann), a política (Lenz Buchmann) e, não menos importante, a capacidade de não amar (de Klaus Klump, mas, sobretudo, de Joseph Walser¹⁶⁴).

Mylia (ARET) “sentia nojo em não ser homem” (p.13) para poder urinar de pé, acaba urinando junto a uma árvore, limpando-se com algumas ervas; Gomperz (J) também acusa Mylia de estar suja “Este quadro não está sujo, você está suja” (p. 180).

¹⁶⁴ Personagem central de *A Máquina de Joseph Walser*, cujo poder é assumido com orgulho: “*Já estou preparado para não amar ninguém* – e esta frase dita assim, para si próprio, era sentida como a sua grande arma em tempo de guerra, a grande defesa em relação à agressividade do século. Não tinha

Para Beauvoir, existe “um” que se define, mas, ao mesmo tempo, define o “outro” como inferior, de outra forma dito, apenas existe inferioridade porque uma pessoa (ou um grupo de pessoas) assim o determina. Dispensáveis perante o homem com poder, a mulher e os indigentes têm, assim, nos termos de Beauvoir, um valor meramente residual, de dependência, amiúde explorado por essas personagens “fortes”, i. e., masculinas. A inexistência (ou a debilidade) de definição das personagens femininas *per se* parece deve-se à necessidade de construção de um paradigma de humano masculino que, como já foi dito, necessita de figuras mais frágeis¹⁶⁵, necessárias, pois, à representação de versões fracassadas das personagens fortes das quais se alimentam para, por fim, se instituírem como seres superiores. Deste modo, as situações de intimidade desenham-se num quadro animalesco onde se veem, desnudadas, as personagens. Destacam-se nestas relações vários patamares de imoralidade em que as personagens femininas, de uma maneira geral, pela resignação e, frequentemente, pela submissão, vão sobrevivendo.

O homem que constitui a mulher como um *Outro* encontrará nela profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*. (Beauvoir, 2015, p. 22)

sequer uma pistola, mas eliminara a grande fraqueza da existência, fizera desaparecer a primária fragilidade da espécie: não possuía qualquer inclinação para o amor ou para a amizade (...) nesse momento Walser sentia-se tão seguro – e ao mesmo tempo ameaçador – como se avançasse dentro de um tanque pela rua.” (Tavares, 2004a, pp. 143-144)

¹⁶⁵ Nas quais também poderemos inserir os indigentes (mendigos – J), os loucos (do Hospício George Rosenberg – J), os guerrilheiros (Alof, Clako – KK) o surdo-mudo (Gustav Liegnitz – ARET), os deficientes (Clako – KK; Ernest e Kaas – ARET).

4. A moral na dialética do desigual

O problema da imoralidade é levantado pelo seu reverso, a moralidade, ou a moral, e já desde Sócrates, Platão e Aristóteles que, dos respectivos estudos, assentes na preocupação filosófica do entendimento das relações dos seres humanos, emergem teorias diversas. Não importa aqui o elenco de estudos e teorias anteriores ao século XVIII, interessa, sim, considerar o pensamento e a filosofia da *l' Aufklärung* como transição da Idade Média para a Idade Moderna no sentido em que, por via da razão e do esclarecimento, o homem age moralmente de acordo com princípios universais fundamentados na razão. Efetivamente, com Immanuel Kant (1724-1804) nasce uma concepção da moral regulada por leis, de tal modo incontornável nos estudos contemporâneos de ética que Alasdair MacIntyre, em *A Short History of Ethics*, num capítulo dedicado a Kant, começa por dizer que “For many who have never heard of philosophy, let alone of Kant, morality is roughly what Kant said it was.” (1996, p. 190). Embora influenciado por outros filósofos iluministas,¹⁶⁶ Kant, na sua *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, aponta para a importância de ser instituída uma filosofia moral.

Não é verdade que é da mais extrema necessidade elaborar um dia uma pura Filosofia Moral que seja completamente depurada de tudo o que possa ser// somente empírico e pertença à Antropologia? Que tenha de haver uma tal filosofia, ressalta com evidência da ideia comum do dever e das leis morais. (...) toda a Filosofia moral assenta inteiramente na sua parte pura, e, aplicada ao homem, não recebe um mínimo que seja do conhecimento do homem (Antropologia), mas fornece-lhe como ser racional leis a priori¹⁶⁷. (Kant, 1995, pp. 15-16)

Na justificação da necessidade de uma “Metafísica dos Costumes”, Kant alega, em seu benefício, a investigação dos princípios práticos que residem *a priori* na razão e a perversão a que os costumes estão sujeitos enquanto não existir uma “norma suprema do seu exacto julgamento. Pois que aquilo que deve ser moralmente bom não

¹⁶⁶ Admirador das ideias de David Hume (1711-1776) e de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Kant retoma, do primeiro, a ideia de que há um sentido moral inato no homem comum, embora esse sentido para Kant seja insuficiente para a universalidade da lei moral que pretende e, do segundo, a intenção de compatibilizar a autonomia pessoal com uma vontade geral normativa e agregadora das vontades privadas.

¹⁶⁷ Itálico do autor.

basta que seja conforme a lei moral, mas tem também que cumprir-se por amor dessa mesma lei.”¹⁶⁸ (ibid., p. 16). MacIntyre refutará uma certa repressão que a lógica de dever kantiano comporta, porque:

(...) the Kantian notion of duty is so formal that it can be given almost any content, it becomes available to provide a sanction and a motive for the specific duties which any particular social and moral tradition may propose. (...) Anyone educated into the kantian notion of duty will, so far, have been educated into easy conformism with authority.” (MacIntyre, 1996, p. 198)

Para finalizar, MacIntyre reconhecerá que o desejo de Kant seria “expor o indivíduo moral como um ponto de vista e um critério superior fora de qualquer ordem social real.”¹⁶⁹. A moral, deste modo assumida, é uma moral formal, não diz o que devemos fazer, mas o princípio que devemos seguir para que a ação seja considerada boa:

Assim, no conhecimento moral da razão humana vulgar, chegámos nós a alcançar o seu princípio, princípio esse que a razão vulgar em verdade não concebe abstratamente numa forma geral, mas que mantém sempre realmente diante dos olhos e de que se serve como padrão dos seus juízos. Seria fácil mostrar aqui como //ela, com esta bússola na mão, sabe perfeitamente distinguir, em todos os casos que se apresentem, o que é bom e o que é mau, o que é conforme ao dever ou o que é contrário a ele. (Kant, 1995, p. 35)

Embora questionado¹⁷⁰, por vezes, o postulado kantiano terá um propósito definido numa época, porém ele não foi apenas uma porta de entrada para o pensamento moderno, encontraremos já no século XX mecanismos como a *Declaração Universal dos Direitos do Homem*,¹⁷¹ que, logo no início, no art. 1.º, “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade.”, justificando a modernidade da doutrina do dever kantiano.

Ainda segundo Immanuel Kant, o homem, além de sujeito epistémico, constitui-se sobretudo sujeito moral, é por isso que:

¹⁶⁸ Kant, 1995, p. 16.

¹⁶⁹ Idem, Ibidem, tradução nossa.

¹⁷⁰ Ao longo do século XX, foi questionado o carácter repressivo da moral, por exemplo, através de Marx, na sua argumentação de que a moral servia as classes dominantes, ou de Nietzsche que a denuncia relativamente aos mais fracos, ou, ainda de Freud, demonstrando o carácter inconsciente de muitas motivações morais.

¹⁷¹ Proclamada pela ONU a 10 de dezembro de 1948.

“cuando se ama por mera inclinación sexual no es amor lo que está en juego, sino un apetito (...) En esta inclinación se da una humillación del hombre, ya que, tan pronto como se convierte en un objeto del apetito de outro, se desvanecen todos los móviles de las relaciones morales”. (Kant, 1988, pp. 203-204)

A perda do vínculo moral, por via da “inclinación” sexual, por sua vez, transformará o ser amado num objeto, relegando a condição humana para segundo plano. Verifica-se, na construção das relações ditas sexuais das personagens de *O Reino*, sobretudo das masculinas, o encontro com o pensamento kantiano, na medida em que quando o homem que se deve distinguir das coisas e considerar-se como um fim e não um meio,¹⁷² não impõe limites à vontade entra num processo de degradação da sua constituição ontológica: “La condición del ser humano queda así degradada a un mero instrumento de satisfacer deseos e inclinaciones y se homologa la humanidad com la animalidade.”¹⁷³. Salvaguardada a inscrição do pensamento kantiano no século da moral¹⁷⁴ e algum excesso de severidade também derivada da conceção das relações de natureza sexual do filósofo, importa referir que à notória exclusão de um “amor moral”, nos romances tavianos, corresponde o juízo de degradação espiritual da natureza comum das personagens, o que aqui justifica a definição kantiana dos “*crimina carnis*”¹⁷⁵ enquanto moldura das relações das personagens que importa analisar.

Norteadado, então, pela necessidade de fazer depender a moral da razão, Kant em *Lições de Ética*, na parte intitulada “Acerca dos deveres para com o corpo relativos à inclinación sexual”,¹⁷⁶ argumenta sobre os deveres relativamente à sexualidade, desenhando os “*crimina carnis*” como aqueles crimes que “se oponen al deber para com uno mismo, porque atentan contra los fines de la humanida”.¹⁷⁷ Considerando-os um “abuso” da inclinación sexual, Kant agrupa-os em “*secundum naturam*”¹⁷⁸ e em

¹⁷² “Ora digo eu: - O homem, e, duma maneira geral todo o ser racional, existe como fim em si mesmo, não só como meio para o uso arbitrário desta ou daquela vontade. Pelo contrário, em todas as suas ações, tanto nas que se dirigem a ele mesmo como nas que se dirigem// a outros seres racionais, ele tem sempre de ser considerado *simultaneamente como fim*.” (Kant, 1995, p. 68).

¹⁷³ Kant, 1988, p. 205.

¹⁷⁴ No século XVIII, da dinâmica iluminista da época irrompe uma ética baseada na razão e um dever sem religião.

¹⁷⁵ Kant, 1988, p. 209.

¹⁷⁶ Tradução nossa.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 209.

¹⁷⁸ “Los *crimina carnis secundum naturam* son contrários a la animalidade.” (Idem, Ibidem)

“*contra naturam*”¹⁷⁹. Para o filósofo, o contrato matrimonial¹⁸⁰, permitindo a partilha (não apenas sexual, mas de outras formas de satisfação como a felicidade), revela-se como a única forma de fruição aceitável.

Quando se analisam os matrimónios em *O Reino*, encontram-se relações unilaterais, numa perturbante alienação dos vínculos morais e afetivos. Relativamente ao primeiro romance (KK), a personagem principal não é casada e os casamentos de Joseph Walser, (JW) de Theodor Busbeck (J) e de Lenz Buchmann (ARET), personagens masculinas dominantes nos três romances, revelam-se uniões estéreis do ponto de vista da descendência, como anteriormente já ficou expresso. Destacamos, então, nos matrimónios, os seguintes aspetos: i) em JW, a mulher de Walser comete adultério com Klober e Walser com Clairie; ii) em J, Mylia tem um filho como resultado do adultério no Hospício George Rosenberg, enquanto Busbeck frequenta prostitutas de rua; e, finalmente, iii) em ARET, Lenz Busckmann relaciona-se, sexualmente, com a mulher como se ela fosse uma prostituta, e sempre na presença de “espectadores”. Considerado nestes termos o contrato do matrimónio, conclui-se que estamos na presença de um falso contrato que não assegura a continuidade do nome (ou preservação da herança genética), e muito menos configura algum resquício da natureza humana e moral na interação entre os protagonistas.

Kant denominou “*crimina carnis secundum naturam*” às relações de prostituição, concubinato, adultério e, mesmo, de incesto e “*crimina carnis contra naturam*”, as de onania e de homossexualidade. Nesta perspetiva, analisaremos as relações homem-mulher e homem-homem, permitindo-nos acrescentar, ao elenco kantiano, a violação porquanto a violência a que este “crime” está associado contribui largamente para exemplificar a inferioridade destacada por Beauvoir (2015), isto é, a forma despicienda com que um percebe o outro, refletindo o modo como a vulnerabilidade moral das relações entre personagens, *per se*, revela a incompletude ontológica destes seres que habitam *O Reino*. Para essa análise estabelecem-se três

¹⁷⁹ “A los crimina carne contra naturam pertenece el uso de la inclinación sexual que es contrario al instinto natural y a la animalidad”. (Ibid., p. 210).

¹⁸⁰ Em Kant, o casamento tem como objetivo não apenas a procriação, mas a preservação dos laços morais na relação entre homem e mulher que fora desta relação não podem existir já que resultam da desigualdade na entrega: “El *matrimonium* es un contrato entre dos personas, en virtud del cual ambas partes se otorgan idénticos derechos, aceptando la condición de que cada uno entrega al otro toda su persona y cobrando así cada cual pleno derecho sobre la persona íntegra del otro.” (Kant, 1988, p. 207).

pontos: o primeiro, para as relações de prostituição (I), o segundo, para as de adultério (II) e o terceiro, para os “*crimina carnis contra naturam*” (III).

I PROSTITUIÇÃO

Desde o primeiro romance que, da interação homem-mulher, emerge, ou uma prática explícita da prostituição, ou a capacidade de as personagens, num contexto de marginalidade sexual, nela alimentarem as suas fantasias de outro modo impossíveis. Pese embora a desigualdade de poder entre géneros na origem destas relações, curiosamente, encontra-se na prostituição do reino tauriano uma possibilidade única de concretização de miscigenação social e intelectual. Na verdade, por via do macro espaço comum, ontologicamente pantanoso, em que as personagens se movem e por se encontrarem prisioneiras nele, assimilam uma contingência existencial desagregadora de identidade. A prostituição, corroborando a reificação feminina, anula o valor imaterial do afeto e, no caso limite de Theodor Busbeck (J), torna-se numa obsessão, numa fome predadora que, também, o fragiliza e reduz à condição animal. Busbeck quando vai procurar uma prostituta pensa que, no próximo século, “uma espécie animal que se afaste do divertimento e do prazer terá grandes vantagens biológicas em relação aos seres humanos;” (Tavares, 2004g, p. 35). A contextualização catastrófica do devir humano, quanto à sua própria circunstância existencial, imobiliza Busbeck que se auto proclama um médico e investigador importante mas que, inevitavelmente, a passo firme avança em direção à “absoluta inutilidade, para o absoluto tempo perdido, um tempo de excitação (...) de divertimento, e portanto de eficácia negativa, em suma: tempo de não-humanidade, tempo onde não se constrói.” (Ibidem, p. 36). E como a caminhada desta personagem, desde que sai de casa naquela madrugada (às três da manhã) até ao encontro na pensão¹⁸¹ com a prostituta Hanna (aproximadamente 5 da manhã), polariza não apenas o perigo de perder parte da sua condição humana, incriminada por Kant, mas também aproxima Busbeck da animalidade já que o seu avançar, para saciar um apetite, é por si reconhecido: “Se fôssemos só isto, o que eu sou neste momento, a caminhar apressado com o pénis duro, desejando encontrar rapidamente uma mulher, se fôssemos só isto seríamos agora os cães dos nossos cães.” (Ibidem, p. 36).

¹⁸¹ Ibidem, pp. 244.

É assim que Hanna, a prostituta, emerge como objeto do apetite de Busbeck e que Busbeck emerge, igualmente, como objeto na mecanicidade do seu próprio desejo irracional. Todavia, esta partilha é meramente aparente. Como adiante se verá, a reciprocidade, enquanto hipótese de concretização, será anulada no malogro das relações com prostitutas. Atente-se, então, nos relacionamentos de:

(1) KLAUS e HERTHE:

Klaus conheceu Herthe numa das suas descidas, escondidas, à cidade. Nessa noite essa mulher dormiu com Klaus. Herthe, Herthe. Tenho veneno, disse Klaus, esconde-me, e não fales de mim. Nessa manhã Klaus foi apanhado. Na casa da mulher chamada Herthe entraram soldados em número excessivo para ser apenas o desejo por uma mulher. Klaus levantou os braços. Estava nu. Herthe não disse uma palavra. (TAVARES, 2003a, p. 47)

A sobrevivência de Herthe, durante a guerra, legitima a necessidade de se “entender” com os militares para “manter o seu jardim”¹⁸², mas também a vida dos pais e do irmão, o que justificaria a prostituição e a falta de consciência patriótica na delação dos guerrilheiros¹⁸³. Até certo ponto¹⁸⁴, este pragmatismo de Herthe assegura-lhe a vida, a sua e da família, facto que a afasta da fragilidade das mulheres violadas na brutalidade da ocupação. Nessa medida, Herthe, apesar de se vender a uns e a outros, é mais do que uma mulher que se submete por dinheiro. O seu jardim, que é “pequeno”, simboliza o resto, a humilhação, a mesma que, paradoxalmente, é capaz de a salvar, por isso existe uma certa esperança na visão do futuro de Herthe, de que o jardim poderá ser uma metáfora, e, tal como *Candide* de Voltaire, se ela o mantiver - também *Candide* o propõe: “...il faut cultiver notre jardin.”¹⁸⁵ -, a subjugação não a devastará, por oposição a outras personagens femininas. Herthe ocupa-se, então, do

¹⁸² *Ibidem*, pp. 53-54.

¹⁸³ Para além dos militares mais poderosos que a podiam proteger, a si e à sua família, “cada homem da resistência que dormia com Herthe dormia uma única vez porque acordava rodeado de militares.” (*Ibidem*, p. 54).

¹⁸⁴ Herthe conquistou, pela prostituição, protecção para o seu irmão Clako, “vivo, saudável, intacto, bem tratado, bem recebido pelos militares” (*Idem, ibidem*), mas, apesar da protecção dos militares com quem Herthe dormia, Clako acaba por se juntar aos guerrilheiros.

¹⁸⁵ Voltaire, 1977, p. 184.

que pode, como pode, porque essa é a circunstância em que se encontra. No conto de Voltaire, perante o otimismo do filósofo Pangloss¹⁸⁶, Candide brada:

- Et bien! Mon cher Pangloss (...) quand vous avez été pendu, disséqué, roué de coups, et que vous avez ramé aux galères, avez-vous toujours pensé que tout allait le mieux du monde?" (VOLTAIRE, 1977, p. 176)

Na resposta de Pangloss ressurgue o lema leibniziano - "Die beste aller möglichen Welten"¹⁸⁷:

Je suis toujours de mon premier sentiment (...): il ne me convient pas de me dédire, Leibnitz ne pouvant pas avoir tort, et l'harmonie préétablie étant d'ailleurs la plus belle chose du monde, aussi bien que le plein et la matière subtile. (VOLTAIRE, 1977, pp. 176-177)

Neste caso, existe uma esperança de mundo, na qual poderemos compreender a prostituição de Herthe; nesta perspectiva, ela também é uma "resposta" de otimismo à ocupação militar. A personagem feminina, aqui duplamente incriminada, converte-se em objeto, mas também instrumentaliza os homens com quem sexualmente se relaciona.

"São as prostitutas que salvam."¹⁸⁸ dirá, mais tarde, já na prisão, Klaus a Xalak quando o avisa que uma prostituta os vai ajudar a fugir. À primeira vista, a assertividade da afirmação de Klaus pode parecer ambígua porque, se por um lado esta prostituta será um valioso contributo para a sua liberdade, por outro, havia sido a denúncia de outra prostituta que o enviara para prisão. Tratando-se de uma generalização enunciada pelo plural ("são as prostitutas"), salvaguardamos o significado menos óbvio, que Klaus também terá descoberto na ação da prostituta que o denunciou (Herthe), i. e., uma espécie de resgate espiritual. Para além da intenção oposta da ação das prostitutas, entenda-se a detenção de Klaus como uma forma de libertação, pois, entendemos aqui o espiritual como o mais humano, e o físico como o mais animal. Assim, a primeira "salvação", vista à luz do crescimento do protagonista,

¹⁸⁶ A tese do melhor dos mundos possíveis não é mais do que o pensamento refutando a consciência, a inteligência negando a evidência sensível: o que é vivido imediatamente pela consciência, como um mal, o pensamento pretende demonstrar que é realmente um bem.

¹⁸⁷ O melhor de todos os mundos possíveis.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 78

i. e., da sua evolução, revela-se mais importante ao nível diegético do que a segunda¹⁸⁹. Para além disto, Klaus terá de continuar a fugir, ainda que fora da prisão, e, como um animal junto de outro animal, leva Xalak a casa de Johana, onde ficará à espera que Xalak viole Catharina.

Também a palavra salvar na frase (“São as prostitutas que salvam.”) aponta para o ideário judaico-cristão e para a noção de que o pecado precisa de ser remido para se entrar no reino de Deus. Klaus, quer na primeira situação, quer na segunda, convoca um outro reino, o da animalidade, do instinto mais básico em que a vontade de preservar a sua vida e a indiferença pelo outro o privam de humanidade.

(2) THEODOR e HANNA

(...) Theodor Busbeck, ex-marido de Mylia, observa, excitado, uma prostituta chamada Hanna que se começa a despir no quarto número 14 de uma das pensões frequentadas pelas prostitutas da Rua Klirk Purch. (Tavares, 2004g, p. 244)

O desejo despoletado, na madrugada da ação principal, pela fotografia com a imagem violenta de uma mulher nua, a sangrar do nariz e com as pernas abertas, leva Theodor Busbeck (2004g, pp. 23-24) a procurar, com avidez, uma prostituta para saciar a sua fome sexual, pois “Busbeck não conseguia deixar de frequentar estas pensões, mesmo sentindo que um dia podia ser morto (...) Mas lá estava ele, naquela noite, mais uma vez, com a sua curiosidade: à procura de novas mulheres, de mulheres diferentes.” (Ibidem, p. 243). Nesta compulsão, ou, na linguagem kantiana, “inclinação sexual”, a racionalidade de Busbeck esforça-se por aliviar um certo peso de consciência: “Sou um homem pensava Theodor, numa espécie de afirmação óbvia e biológica que para ele anulava qualquer constrangimento moral.” (Ibidem, p. 241). Por isso, a lógica deste raciocínio, aliada à sua preferência pela prostituição de rua, já herdada do pai, vai permitir-lhe continuar, confortavelmente, numa posição de superioridade moral, tornada, assim, possível no quadro da hegemonia masculina.

¹⁸⁹ Entende-se aqui que, para Klaus, foi na prisão que desenvolveu as competências para a existência brutal que antes, mesmo vivendo na floresta, ainda não conhecia. A violência fez dele um homem integrado na brutalidade da guerra e, só assim, capaz de sobreviver.

E aquela sujidade, aquela sensação de perigo que nas ruas vulgares e nos sítios das prostitutas vulgares ele sentia, era algo que não poderia ser repetido num discreto e luxuoso bordel. Theodor Busbeck, exactamente como o seu pai, Thomas Busbeck, ganhara o vício – ele tinha a plena noção disso – de frequentar aquele tipo de locais. A percepção de que se afastava do seu meio rico, culto, de palavras delicadas, de verbos correctamente colocados na frase, para entrar num outro, onde as mulheres e os homens manifestavam a sua ignorância a cada momento, dizendo frases obscenas, sem qualquer reserva, falando numa gramática incorrecta, popular, com uma pronúncia que facilmente se verificava não ser da cidade, mas da província, do campo – tudo isso o excitava. (Tavares, 2004g, p. 242)

A explicação que dá a si próprio toca o absurdo, na medida em que Busbeck aproxima a sua perversão de um instinto científico, aliás, tal como faz corresponder o mal, a morte de inocentes, a um gráfico.

Não era apenas a excitação sexual que inequivocamente aquelas mulheres lhe provocavam: a entrada neste outro mundo era também consequência de um instinto de ‘investigador’, como ele próprio explicava aos amigos; instinto esse que conduz o corpo em direcção ao que lhe é menos familiar. A qualquer investigador só deve interessar o estranho, o outro mundo, dizia Theodor. E ele acreditava que nada se descobre se não se passar por um certo perigo. (Idem, Ibidem)

As duas circunstâncias, a supremacia intelectual masculina e a condição social inferior das prostitutas, complementam-se, estimulam e justificam a satisfação sexual do clã Busbeck. Resultante desta superioridade ontológica, a crueza do olhar de Busbeck, quando observa Hanna, é reveladora da sua condição de comprador que antes avalia. Note-se, ainda, a deslocação do olhar (de cima para baixo) do investigador:

(...) o rosto simples sem qualquer defeito, mas com rugas, algumas delas ostensivas. Os seios, entretanto soltos, descaíam agora rudemente sobre a barriga e os mamilos eram quase inexistentes. (..) aquela mulher exibia os genitais enrugados, no topo de pernas moles, flácidas, cuja carne quase parecia escorrer como se não fosse sólida. E mesmo ao lado daqueles genitais obscenos, explícitos, vermelhos, velhos: uma mancha preta, uma enorme mancha preta, maior do que o tamanho da mão de Theodor, uma mancha na parte interior da coxa.

Hanna sentiu que o seu cliente olhava para ‘aquilo’, e teve necessidade de dizer: foi uma queimadura; (Ibidem, p. 245)

Os pormenores sórdidos das partes íntimas da prostituta – que, estando longe de ser nova, apresenta sinais de decadência física, uma mulher-objeto com deformidades - constituem para Busbeck motivo de rejeição. O cliente olha para um

produto gasto cujo prazo de validade já expirou, e Busbeck, indiferente à condição humana de Hanna, fica aterrado e foge.

(3) LENZ e MARIA (Buchmann)

(...) de vez em quando sorria para o marido, com um olhar tão explícito que Lenz o via já como o olhar de uma prostituta, esta com a particularidade invulgar de carregar o seu nome – Buchmann. A sua mulher era uma prostituta Buchmann; (Tavares, 2007a, p. 240)

Embora Lenz Buchmann (ARET) não se encontre em pensões com prostitutas, acaba por atribuir à mulher uma utilidade, convertendo-a num brinquedo com o qual se joga e, depois, cansado dele, se destrói. Maria será coisificada, assim, pelo marido. As relações sexuais ocorrem na cozinha, lugar onde se come e se mata o apetite. Assim, a inexistência de qualquer laço moral é clara. Ainda que no início, ao leitor, não sejam dadas todas as informações, ao longo da diegese, vão sendo desvanecidas, primeiro, e depois destruídas, as hipóteses de uma relação minimamente afetiva nesta formulação mental de um cenário de prostituição produzido por Lenz e alimentado, fatalmente, pela mulher.¹⁹⁰

Maria Buchmann não tem outra função senão a que Lenz lhe atribui. Legalmente casados, Lenz e Maria, na relação sexual, atendendo à perspetiva kantiana unitária de matrimónio, deveriam realizar-se, na sua totalidade (sexo e condição humana). Salvaguardando-se o distanciamento semântico do crime, nos termos kantianos, permitimo-nos, aqui, a aproximação a um outro “crime” referido pelo filósofo, o concubinato, por este pressupor um pacto, “un pacto sexual que afecta unicamente al goce de una parte de la persona, mas no de la totalidad (...)” e reforça que, no concubinato, um ser humano não tem direito algum sobre a globalidade de outro ser porque está “convirtiendolo a toda su persona en una cosa;” (1988, p. 206).

Nestes termos, a existência do pacto de Lenz com Maria efetiva essa ruptura do ser, porém, indo para além da coisificação da mulher, a supremacia de Lenz deu-lhe o direito de...matar.

Salvaguardada a fragilidade moral dos vínculos do matrimónio, de que se alimentam os desvios, Lenz acrescenta ainda a esta mescla de humilhação sexual, um

¹⁹⁰ Maria Buchmann é assassinada pelo marido depois de este ter assassinado o louco Rafa que, de forma descontrolada, se preparava para violar a mulher, assim exposta por Lenz.

outro transtorno de natureza parafílica ao trazer para casa indigentes, mendigos e loucos que, a troco de comida, são obrigados a assistir a essa combinação de estupro com relação sexual.

Reiterando aqui o pensamento beauvoiriano, interessa destacar que a violência psicológica de Lenz sobre Maria e sobre os espetadores que o protagonista escolhe, contribui para a respetiva alienação do humano. São personagens definidas em função do desejo de Lenz. Lenz deseja uma prostituta e redefine o estatuto da mulher; Lenz quer humilhar quem já sofre e constrói relações de desigualdade e dependência quando leva durante algum tempo um vagabundo e, depois, o louco Rafa, a casa para lhes impor a condição de *voyeurs*.

Lenz ria-se.

- Dou-lhe o seu pão.

A pedido de Lenz, a mulher trouxe o jornal do dia.

Enquanto o entregava, disse-lhe:

- Por favor, dá-lhe o que ele quer e manda-o embora. Lenz acariciou ao de leve o rabo da mulher e riu-se para o vagabundo. Pediu que ela saísse:

- Conversas de homens – e sorriu de novo.

- Já viu estas notícias?

(...)

- Estou com fome – disse o homem.

(...)

- Por favor... - repetiu o homem.

Lenz continuou a ler os títulos da primeira página (...) ouviu isto? – pergunta Lenz.

- Não me humilhe – disse o homem.

Lenz pediu-lhe para não ser ridículo.

- Deve respeitar o país. Sabe o hino? Vou dar-lhe comida. Quer? E dinheiro?

O vagabundo mexeu-se ligeiramente. Estava em pé: Lenz ainda não permitira que ele se sentasse no pequeno banco que estava vazio, ao seu lado.

- Mas cante primeiro o hino – pediu Lenz. (2007a, pp. 17-18)

À semelhança de um preliminar do ato sexual, Lenz Buchmann faz depender a sua excitação da fome do vagabundo, e, quando finalmente permite que coma, diz-lhe, enquanto o pobre sorve a sopa: “- É uma excelente mulher, vê?” (Ibidem, p. 23). Deste modo, feita a avaliação física da mulher, de novo o feminino surge coisificado. No limite, poderíamos aproximar a sopa, comida com ruído, à mulher fornicada (grosseiramente).

O homem está finalmente sentado no banco da cozinha, já comeu algo e agora vai sorvendo a sopa com ruído.

Lenz levanta a saia da mulher, vira o rabo dela para si, empurra-a contra o lavatório, baixa as suas calças, baixa-lhe as cuecas (ela ajuda) tira o pénis e com rapidez penetra a mulher.

O casal está a três metros do vagabundo, que mal levanta os olhos para eles, temendo olhar. Lenz fornica furiosamente a mulher que se deixa ir por completo, aceita tudo; o vagabundo tem na sua direcção as nádegas nuas e ofegantes de Lenz. (Idem, Ibidem)

A disposição em que Lenz coloca estas personagens (mulher, vagabundo e, mais tarde, o louco Rafa), surge justificada pelo fascínio que este tem por determinado tipo de pessoas “que claramente não eram do seu mundo físico ou mental – homens ou mulheres rudes, prostitutas, pedintes e até loucos” (Ibidem, p. 194), mas das quais ele precisa nos momentos de fraqueza. É neste contexto de falta de autodomínio, atitude expectável, aliás, dentro do racionalismo que o caracteriza, que Lenz Buchmann decidiu que Rafa seria o espetador ideal para levar para casa: “Já não era ele, naquele momento, que dominava a sua cabeça. Estava a pensar na sua mulher e em Rafa, o louco. Era o louco que, agora, mandava na cabeça do Dr. Lenz.” (Ibidem, p. 201). Rafa, justamente, devido à sua demência, seria o espetador ideal, na perspetiva de Lenz, por duas razões, a primeira porque era um homem livre, e isso excitava-o, e a segunda porque lhe permitia ser “absolutamente imoral” (Ibidem, p. 238) na relação com a prostituta Buchmann: “A sua mulher era uma prostituta Buchmann; que bom, pensava ironicamente.” (Ibidem, p. 240). Quando analisadas as duas descrições da relação sexual de Lenz com a mulher, deparamo-nos com a brutalidade da sua dimensão meramente animalésca. A primeira descrição foi atrás já referida e a segunda, mais intensa e trágica, ocorre quando o *voyeur* é o louco Rafa:

Excitado, Lenz começou a mexer na sua mulher enquanto o louco, ao contrário do que sucedia com o pedinte, que habitualmente os visitava, não baixou os olhos (...) e, mais do que isso, comentava, em voz alta *o que o Dr. Lenz estava a fazer à sua mulher*. (...) Buchmann sentiu essa estranheza que tanto o agradava. Aquela mudança de atitude do observador deslocara por completo a situação, mas mantinha-o excitado. Aquele louco não baixava os olhos, dizia alto palavras e expressões ordinárias e ria-se do que ele e a sua mulher estavam a começar a fazer.

Lenz Buchmann pediu à mulher que se levantasse e, mesmo ali, na mesa, com uma cadeira apenas de intervalo entre o louco e eles, começou a levantar-lhe a saia, ao mesmo tempo que desapertava os botões das suas calças. O louco Rafa não parava de dizer obscenidades (...) (Ibidem, p. 240)

Destacamos, sobretudo na primeira situação, a precisão e velocidade da ação de Lenz concentrada num “fazer” como replicação do “fazer”¹⁹¹ a jovem criada na sua adolescência quando o pai, não só comanda o ato sexual (“despe as calças”, “avança”), como também o fica a observar (Ibid., pp. 11-12). Ao associarmos a iniciação sexual do jovem Lenz à sordidez do comportamento sexual em adulto, estaremos já num nível de explicação psicanalítica em que a presença de outro, que ele chama de espetador, vem acentuar a submissão do elemento feminino, por meio das duas presenças masculinas, na proporcionalidade de uma eventual dupla concretização sexual indiciada pela fixação apenas numa forma de satisfação. O traço principal do protagonista, a racionalidade, esvai-se quando Lenz se excita sexualmente, porquanto, nessas alturas, ele “pousava a razão e avançava para outro lado obedecendo.” (Ibidem, p. 196).

A desrazão que encontramos no próprio consentimento da mulher de Buchmann relativamente à presença de estranhos, à parte qualquer ideal de puritanismo calvinista, antecipa a fragilidade da posição limite em que se move, pois, a vulnerabilidade, como num processo de osmose, impregna-se, da forma mais primária, nos intervenientes. Em função disto, o louco Rafa vai querer, também, participar ativamente no prazer que pertence a Lenz e, atirando-o ao chão, pretende ocupar o lugar do mais forte, a partir daí, também fragilizado. Ficamos perante uma disputa de dois machos pela mesma fêmea, numa clara troca de poderes (a associação com o acasalamento no mundo animal, não deixa de fazer sentido). A imprevisibilidade, na perspectiva de Lenz, do estupro de Maria Buchmann, por Rafa (o segundo macho), desencadeia o seu instinto de caçador. Apesar da convivência¹⁹² entre o primeiro e o segundo, não deixa de ser verdade que a posição de macho dominador foi ignorada por Rafa, colocando a sua atitude predadora fora do limite que lhe fora imposto, o de “espetador”. Ora, a consequência desta desobediência leva Lenz a sentir-se ameaçado e a considerar Rafa como uma peça de caça, pelo que “dispara certamente sobre a cabeça do bom louco Rafa.” (Ibidem, p. 241).

¹⁹¹ A expressão surge logo na primeira página de ARET: “O acto de fornicar a criada era reduzido ao mais simples: a um fazer. Vais fazê-la, era a expressão,” (Ibidem, p. 11), mas a relação de Lenz com as mulheres ficará para sempre impregnada dessa necessidade de “fazer” o outro(a). Também em relação a Julia Liegnitz, a secretária que cuida dele até ao fim, Lenz “sentia a cada dia que passava uma ligação mais forte com a menina Julia Liegnitz. Estava, de certa maneira, a *fazê-la*, como em tempos fizera a criada que servia na casa dos pais.” (Ibidem, pp. 173-174).

¹⁹² O louco Rafa “dizia, alto: deixe-me ser eu, doutor!, como se os dois homens fossem cúmplices, enquanto agarrava já à força a Sr.^a Buchmann.” (Idem, ibidem).

Numa certa lógica de compreensão do mundo e das relações, que herdara do caráter bélico do pai, Lenz sentia que:

Ao deixar passar o outro à frente, um homem não estava a aceitar ser segundo, mas sim a preparar o mapa do terreno para poder controlar visualmente o homem que por instantes se julgava em primeiro lugar. A vantagem de alguém estar à nossa frente, dissera uma vez o pai de Lenz, é estar de costas viradas para nós. Não importa o lugar onde estamos mas o campo de visão e a posição relativa. (Tavares, 2007, p. 15)

Em conformidade com este raciocínio que tanto pode posicionar um Buckmann atrás de um homem, como atrás de um animal, Lenz foi rápido e disparou também sobre a cabeça da mulher.

Finalmente, numa espécie de autojustificação, Lenz interroga-se se afinal o medo seria o segredo escondido na velocidade (Ibidem, p. 241), uma das máximas paternas. O desembaraço emocional da execução de Maria Bauchmann, minutos antes uma “prostituta Bauchmann”, não deixa dúvidas quanto à literalidade (por oposição aos crimes morais de Kant) de um crime, mais da ordem da moral existencial, do que da desordem sexual.

II ADULTÉRIO

Condenado por Kant como um crime “*secundam natura*”, o adultério¹⁹³, entendido como comportamento marginal, no espectro da cultura ocidental, contribui sobremaneira, nos romances, para a imagem de falência afetiva. A etimologia da palavra complementa a perspectiva que se pretende destacar, posto que a figura feminina, o “outro”¹⁹⁴, será percecionada por “um” outro numa perspectiva de inferioridade, quer em relação ao seu papel de mulher, quer de concubina, como já referimos.

¹⁹³ Kant apresenta dois conceitos, o adultério e o concubinato, mas aqui serão passíveis de uma mesma abordagem já que um inclui o outro.

¹⁹⁴ Na perspectiva beauvoiriana; *O Segundo Sexo I* (2015) tem início com a análise da não-reciprocidade - dominantes e dominados - entre os sexos, isto é, entre Sujeitos e Outros. No começo, para Beauvoir, o Outro é aquele que não acede à condição de Sujeito. No último capítulo, ser sujeito e ser outro para um outro nada tem de irreconciliável. Beauvoir, distinguindo-se de Sartre, como de toda uma tradição de pensamento, recusaria a fusão ou separação dos contrários e afirmaria a coexistência das diferenças na igualdade (Kofes, 2008, pp. 867-868).

A palavra adultério, em latim “*Adultero, as, are, avi, atum (ad, alter)*”¹⁹⁵, um verbo transitivo, pode ser analisada à luz da isenção da responsabilidade feminina nesta ação; assim, encontramos, no dicionário, a seguinte significação: 1. *Cometer um adultério, seduzir (a mulher casada)*. A evolução semântica da palavra fez com que “adúltero” designasse o sentido geral de “corromper” e, particularmente, o de “corromper uma mulher”. Estamos perante o paradigma de um sujeito passivo, a mulher casada, i. e., o “outro” (*alter*) de matriz beauvoiriana, sendo, também, à mulher casada que, na Bíblia, é imputado o “desvio”. Na concepção bíblica, de forma inexplicável, o adultério, definido como qualquer ato sexual ilícito que envolve a mulher casada, é crime; o inverso, o adultério do homem casado, apesar de também entendido como uma relação extraconjugal, já assim não é considerado. Ainda a submissão, no seu formato de conformismo e alheamento moral, surge condenada e sujeita a castigo, afastando qualquer hipótese de reciprocidade, nem durante, nem como consequência, de uma ação realizada por dois. Socialmente (arriscando, aqui, uma certa generalização), subsiste, ainda, uma maior facilidade na desculpabilização masculina do adultério do que o seu contrário, visão que em *Jerusalém* é levada ao extremo pelo castigo que Busbeck e Gomperz administram a Mylia.

Concorrem para esta percepção de desigualdade, as situações de adultério verificadas nos romances *A máquina de Joseph Walser* (2004a) e *Jerusalém* (2004g).

(1) MARGHA – KLOBER - JOSEPH

A descoberta da infidelidade de Margha, pelo marido, Joseph Walser, é acidental. Depois do jogo de dados com os amigos¹⁹⁶, Walser vê uma mulher a sair, de forma apressada, de uma residência; sorrindo, por adivinhar do que se trata, Walser

¹⁹⁵ Porto Editora por A. Gomes Ferreira, Porto s/d, p. 36.

¹⁹⁶ Aos sábados à noite, Joseph Walser ia a casa de Fluzst M., onde jogava aos dados com outros três colegas da fábrica onde trabalhava. Jogavam a dinheiro, mas apostando modestas quantias. Walser, num desses sábados, abandona mais cedo o jogo, sem causa aparente e, como consequência disso, vê a mulher a sair de casa do amante. Precisamente nessa noite, durante o jogo, é descrito o prazer físico de Walser na sua relação com os dados que, à semelhança da máquina com a qual trabalha, é objeto de atração física: “ No momento em que manipulava os dois dados, antes de os largar na mesa, Walser sentia uma excitação inexplicável, que não conseguia classificar. Concentrava naqueles instantes imagens do passado, ou imagens inventadas, onde partes da anatomia de jovens mulheres pareciam misturar-se insolitamente com os vários pontos que representavam números em cada face do cubo. Esta contaminação perversa entre imagens específicas do corpo humano e os dados, provocava em Walser uma imagem algo confusa, mas expressa exteriormente por um sorriso que nenhum homem da mesa poderia designar por menos que obsceno.” (Tavares, 2004a, pp. 27-35).

murmura: “mais um adultério” (2004a, p. 34); finalmente, identificando os sapatos, percebe que é a sua própria mulher. A saída de Margha à noite e o facto de não ter amigos naquela rua são circunstâncias carregadas de racionalidade que contribuem para Walser ter a certeza da situação em que se encontra envolvido e, sem qualquer tipo de sentimentalismo, uma vez mais, murmura: “Estúpida” (Ibidem, p. 37). Digamos que, para Walser, mais grave do que a traição da mulher é sua estupidez por, com facilidade, deixar que ele descobrisse o adultério. No entanto, começa a desenhar-se uma contradição, em relação ao traço principal da personagem, pois a indiferença que virá a manifestar perante a situação, contrapõe-se ao sentimento de ciúme, apesar de racional, que nutre pela ‘«sua»’ máquina.

Uma única vez, depois do acidente, descera ao piso inferior, onde costumava trabalhar, para observar a “sua” máquina em funcionamento, manipulada agora por outro homem. Nesse momento, existiu nele aquilo a que se poderá chamar, de modo objectivo, ciúmes, mas estes evidentemente não envolviam instintos afectivos vulgares. Existiam em Walser, sim: ciúmes de eficácia; ciúmes racionais. (Tavares, 2004a, p. 92)

A máquina amputou-lhe o dedo, a mulher a dignidade, no entanto como a relação com a máquina sempre foi mais intensa, Walser encosta-se e abraça a máquina (Ibidem, p. 23), ora nunca o veremos agir, tão afetivamente, com Margha. O próprio amante da mulher, Klober, aconselha-o a concentrar-se na máquina, a dar-lhe atenção (Ibid., pp. 20 - 21). Desta forma, a perturbação de Walser, cuja grande defesa era não amar ninguém, levava-o a acreditar que a máquina salvava.¹⁹⁷ (Ibid., p.22). Portanto, Walser apenas irá investigar nos registos de propriedade a quem pertence a residência de onde vira sair a mulher, pela necessidade de possuir uma informação que possa complementar o seu conhecimento daquele facto que, não o afetando emocionalmente, lhe possibilita a continuidade de uma vivência conjugal sem sobressaltos. Esta posição, diríamos niilista, advém do entendimento, ou da razão, de que “qualquer aproximação a outra existência (...) era já, e desde há muito, *para não amar.*” (Ibid., p. 143). No contexto de sobrevivência racional em que a personagem se move, quer o adultério de Margha, quer o seu próprio adultério com Claire vão escapar ao ciúme ou ao excessivo entusiasmo.

¹⁹⁷ A ideia de salvação já havia aparecido no primeiro romance e aqui já foi mencionada, a única diferença é que para Klaus Klump (KK) eram as prostitutas que salvavam e para Walser é a máquina, porém o afastamento do meio de salvação moral do homem é idêntico, comprometendo a natureza da salvação, anula, justamente, a própria possibilidade de salvação.

(2) JOSEPH - CLAIRIE – MARGHA

De notar uma característica comum do corpo de ambas: as ancas “excessivas” de Margha (Ibid., p. 105) e “robustas” de Claire (Ibid., p. 123). Porém Joseph Walser, depois da viuvez de Claire, a mulher do amigo Fluzst, focar-se-á no corpo desta, e é o movimento das suas ancas que, excitando-o, o fará correr atrás dela (Ibid., p. 125). A perturbação que o corpo de Claire provoca no corpo de Walser, através das ancas e dos seios, já vem das noites de sábado, antes do marido morrer, quando servia uma pequena refeição aos cinco amigos jogadores, entre eles o marido, Fluzst. A interrupção do jogo dos dados, já provocava nos homens um despertar (Ibid., p. 124), mas é após o fuzilamento do marido, que Walser a encontra, casualmente, na rua e o contorno do seu seio direito transforma-se numa obsessão (Ibid., p. 125). E Walser, que apenas se entusiasmava com a “sua” máquina, excitado corre atrás de Claire para lhe dizer “Algo que diz respeito aos afectos (...) aos sentimentos fortes.” (Ibidem, p. 126). No âmbito da caracterização da personagem, a motivação de Walser apenas pode ser entendida como orgânica. Por seu lado, Claire representa o seu papel de viúva, rejeitando-o, num momento inicial, alegadamente, devido ao recente luto.

Walser através do epíteto “Estúpida”, agora relativamente a Claire, quando esta lhe pergunta o motivo por que não fora jogar na noite em que os soldados levaram o marido, secundariza, uma vez mais,¹⁹⁸ o intelecto feminino, atestando a falta de qualquer outro interesse por Claire que não o sexual. E é assim que fora de qualquer paradigma romântico, nas duas últimas páginas de JW, somos perturbados pela crueza descritiva do movimento sexual de dois corpos que trabalham numa ação mecânica, pondo em jogo o apogeu de uma máquina-corpo, mas que, faltando-lhe uma peça (um dedo), deixa de funcionar no último momento.

Walser concentrava-se nos movimentos do seu pénis, a entrar e a sair, e, cada vez mais excitado, tinha começado a puxar-lhe com força os cabelos quando sentiu um empurrão súbito para fora. Claire empurrava-o! – Pare,

¹⁹⁸ Quer Margha, quer Claire, quando, em diferentes momentos, Walser lhes chama estúpidas, não estão junto dele, sendo também nesta reiteração comportamental que a desvalorização da mulher e a cobardia de Walser, relativamente às duas, se pode comprovar: “Margha Walser raramente saía, e nunca de noite. (...) Joseph tinha a certeza do que sucedera. Estúpida murmurou.” (Ibidem, p. 37) e “Estúpida, murmurou Joseph Walser, antes de deitar um último olhar sobre o movimento que Claire fazia com as ancas.” (Ibidem, p. 127).

por favor! – disse ela. (...) Desculpe, senhor Walser (...) É o seu dedo. Não consigo esquecer-me dele!” (Ibid., pp 167-168).

A concepção de Deleuze e Guattari (2004) do corpo como uma máquina dentro de outra máquina pode aqui ser evocada, na medida em que parece ser nessa ordem mecânica que Walser mantém o seu corpo, e Claire quase que o confirma através da menção à falta do dedo, sem o qual é interrompido o rolamento das peças. Notamos que, também, Claire trabalha na fábrica de Leo Vast, e quer Claire, quer Joseph Walser “Faziam durante o dia o mesmo tipo de gestos e obedeciam aos mesmos rituais.” (Ibidem, p. 125), podendo ser observados como máquinas dentro de uma máquina.

Para Walser, tornara-se evidente que uma existência era composta por uma sucessão de comportamentos dirigidos às coisas e aos homens, e que esses comportamentos, esse agir – por grosseiro que fosse – não era, objectivamente, mais do que um conjunto de movimentos muscularmente bem definidos, localizados facilmente num mapa anatómico. A biografia de um homem era, no fundo, o que os seus músculos haviam feito. Cada acontecimento individual poderia assim ser, não reduzido, mas assemelhado (...) a um somatório de gestos, tal como uma máquina, por mais complexa que fosse, e por mais espantosas que fossem as suas acções, não deixava de ser um somatório de peças que sob determinadas circunstâncias agiam. Conseguir distanciar-se do mecanismo que o constitui não faz o mecanismo deixar de existir. (Ibidem, p. 142)

Tudo se torna, assim, produção, como nos dizem Deleuze e Guattari:

Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produzir leite e a boca uma máquina que se liga com ela. (...) É assim que todos somos «bricoleurs», cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes. (2004, p. 7)

Não apenas o homem, ainda de acordo com os filósofos, experiencia esta determinação, a própria natureza é vivida pelo homem como um processo de produção, pois “Já não há homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas.” (Ibidem, p. 8). Pondo de parte a concepção de produção e consumo, aliás de cariz marxista, vamos encontrar implícitos o homem-natureza-indústria, no sentido utilitário e mecânico de Walser e Claire (determinado pelo proprietário Leo Vast e pelo encarregado Klobner) esmagando, se assim se pode dizer,

o desejo da máquina-homem. Os órgãos (aqui o dedo), capturados pela “máquina-energia”, condicionam a felicidade do homem. A visão apocalíptica, que Walser ilustra entre “ações” e “peças”, nos termos de Deleuze e Guatarri, é assim, apresentada: “Há por todo o lado máquinas produtoras ou desejantes, máquinas esquizofrénicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer.” (Idem, *Ibidem*).

(3) MYLIA - ERNEST – THEODOR

O duplo ascendente de Theodor Busbeck sobre Mylia, devido à posição de médico e de marido, para além de o autorizar a limitar a existência da mulher de várias formas, revelar-se-á decisivo na relação de Mylia com Ernest. Mylia, quando Theodor decide casar, pergunta-lhe com ironia “Vais casar com uma esquizofrénica?, que bom!” (2004g, p. 48) e a resposta premonitória do médico, e não do futuro marido de Mylia, é esclarecedora da posição de cada um deles a partir daí: “- O médico sou eu, não te esqueças. Eu é que determino quando é que as pessoas são saudáveis ou doentes. No limite sou eu – como médico – que determino quem está morto.” (Idem, *Ibid.*). O internamento de Mylia, no Hospício Georg Rosenberg, resulta, então, de uma determinação de Busbeck quando Mylia começa a ser agressiva para si própria: “Theodor decidiu, precisamente no dia 31 de Dezembro, no oitavo ano em que viviam juntos, internar a sua esposa, Mylia, no piso dois do Hospício Georg Rosenberg, o mais conceituado da cidade.” (Ibidem, p. 63).

O adultério de Mylia, contrariamente aos anteriormente analisados, não tem o mesmo enquadramento do ponto de vista da responsabilidade moral dos intervenientes. Mylia e Ernest Spengler são esquizofrénicos com as respetivas capacidades mentais diminuídas e, neste ponto, será relevante entender de que forma o narrador os desculpabiliza, não em função das respetivas deficiências, mas por causa, sobretudo, do tratamento psiquiátrico a que estavam sujeitos no Georg Rosenberg, a instituição onde o poder do Dr. Gomperz, mas também de Busbeck, psiquiatra de Mylia, se fazia sentir. A pretexto de dominar e neutralizar Mylia, o poder médico-terapêutico destruiu-a e transformou-a numa doente.

Os movimentos antipsiquiatria que surgem ainda no século XIX insurgem-se contra o modelo que o Hospício de *Jerusalém* materializa, condenando a estrutura asilar e o poder do psiquiatra sobre os doentes mentais. Foucault virá a fazer a história

da psiquiatria clássica, no âmbito das relações de poder, por seu lado, recolocando o médico num espaço em que o saber-poder não desqualifique o doente, defendendo, assim a desmedicalização da loucura. Conforme Foucault:

(...) é precisamente a instituição como lugar, forma de distribuição e mecanismo destas relações de poder, que a antipsiquiatria ataca. Sob as justificações de um internamento que permitiria, num lugar purificado, constatar o que se passa e intervir onde, quando e como se deve, ela faz aparecer as relações de dominação próprias à relação institucional: “o puro poder do médico, diz Basaglia, constatando no século XX os efeitos das prescrições de Esquirol, aumenta tão vertiginosamente quanto diminui o poder do doente; este, pelo simples facto de estar internado, passa a ser um cidadão sem direitos, abandonado à arbitrariedade dos médicos e enfermeiros, os quais podem fazer dele o que bem entendem, sem que haja possibilidade de apelo”. (2010a, p. 126)

O que vamos encontrar na descrição das técnicas “terapêuticas” no George Rosenberg é perturbadoramente semelhante à descrição de Foucault e de Basaglia¹⁹⁹, leia-se o excerto de *Jerusalém* dividido em duas sequências:

(...) não eram muitos os que esqueciam o que lhes era roubado e que os técnicos designavam como: *curado de*. Estar curado não era apenas deixar de ter determinados comportamentos, era ainda esquecer o trajecto que de novo os poderia recuperar.

Havia no George Rosenberg uma preocupação moral que estava longe de parar nas ações de cada indivíduo considerado louco. Perceber aquilo que eles pensavam era também um objectivo; existia uma atenção excepcional em redor daquilo que nunca se vê: o interior da cabeça. (2004g, p. 104)

Assim, vigiar os pensamentos do doente mental é um procedimento que concretiza o poder do médico sobre o corpo (o pensamento, o discurso). Ainda sobre Rosenberg:

(...) em última análise, a cura completa, que depois de ter passado pelos actos do doente terminava nos pensamentos, era determinada por um evidente puro arbítrio. (...) Gomperz por vezes atrevia-se mesmo a colocar a um paciente a seguinte questão: *sabes em que é que deves pensar?* (...) Gomperz fazia esta pergunta como se o outro estivesse num exame e só existisse uma resposta certa. Até para as pessoas saudáveis era perturbante. (Ibidem, p. 105)

¹⁹⁹ Franco Basaglia (1924-1980) psiquiatra precursor do movimento de reforma psiquiátrica italiano conhecido como Psiquiatria Democrática.

Esta vigilância visa exercer um domínio mais eficaz, aspeto particularmente evidenciado por Foucault em *Vigiar e Punir* (2010b), ainda que num contexto mais abrangente no que diz respeito às instituições. Outros poderes exteriores sobre o doente interferem na sua vida “asilar”, como o do marido de Mylia que assina um documento para o “*afastamento social temporário*” (Ibidem, p. 113), ou o jurídico, que vai permitir que Busbeck se divorcie de Mylia devido a “Problemas mentais” (Ibidem, p. 117).

Sobre o corpo de Mylia, ressalvamos, ainda, que o que a faz continuar a querer ser uma mulher limpa, num lugar, segundo ela, sujo, são os seus genitais que, a pretexto de ali não a lavarem, simbolicamente, desnuda com frequência. Este ponto do corpo feminino, e a sua fixação nele, revela-se crucial, quer no eventual desafio de Mylia e Ernest à proibição do ato sexual, quer como possibilidade reprodutora, quer, ainda, como aquele órgão do corpo de Mylia que não lhe permitirá esquecer o Hospício. Assim, o adultério de Mylia não a estigmatiza no contexto imoral de uma relação fora do casamento, pelo contrário, vitimiza-a duplamente enquanto mulher: em primeiro lugar por perder o direito ao filho Kaas e, em segundo lugar, por lhe ser retirada, de forma brutal, numa cirurgia de esterilização sem o seu consentimento, a possibilidade de voltar a ser mãe.

III “*CRIMINA CARNIS CONTRA NATURAM*”

Os homens que são mais fortes entram para o exército, os homens que são mais fortes violam as mulheres que ficaram atrás, mulheres dos inimigos que fugiram. (Tavares, 2003a, p. 11)

No primeiro romance da tetralogia, KK, é descrita a ocupação militar de uma cidade em que a língua e as mulheres são matéria frágil²⁰⁰, esboçando-se, *ab initio*, uma estrutura relacional baseada na imposição do poder como expressão do mais forte que, de diferentes formas, deslizará, como parcialmente já vimos, para os restantes romances.

²⁰⁰ “Certos homens diziam às irmãs: deves defender a pronúncia como defendes a vagina. Não repitas uma única palavra deles.” (Tavares, 2003a, p. 26).

Uma das estratégias para dominar a cidade é a violação das mulheres. A violência dos soldados e o medo paralisante das mulheres são descritos nessa lógica cruel de desigualdade:

Um soldado de rosto muito vermelho baixa as calças masculinas fortemente contra o chão. Fortemente as mãos tiram o vestido, como se os cortinados fossem arrancados e mostrassem uma anatomia em estado raro: seios de tamanho grande que tremem. O homem tem o rosto ainda mais vermelho e o pênis também vermelho. Matéria vermelha fornicava longamente uma mulher fraca. (2003a, p. 11)

Aqui, “mulher fraca” é uma matéria muito leve num tempo onde o advérbio “fortemente” traz o peso imoral da subjugação. Johana será uma das mulheres a suportar esse ônus da guerra. Na descrição da sua violação, o narrador concentra a ação do estupro em poucas palavras: “Ivor e três soldados entraram à força em casa de Johana, agarraram-na, e Ivor violou-a.” (Ibidem, p. 26). E, na repetição dessa desigualdade, reitera, através da locução “à força”, uma imagem que vai para lá da barbárie daquele ato repugnante, i. e., a forma como um país fica privado da sua autodeterminação pela entrada (sinónimo de violação) de uma força ocupante.

Por ser uma ação atentatória da liberdade, este abuso sexual, que submete o outro física e psicologicamente, tem a sua expressão mais brutal, neste mesmo romance e, paradoxalmente, não são os soldados os algozes, mas sim os prisioneiros, nomeadamente Xalak. Esta violação constitui um dos momentos mais violentos de toda a tetralogia e, por isso, aqui o transcrevemos:

O homem de queixo com baba canta uma canção infantil e repete-a quinze vezes. Klaus está sozinho. O seu pênis foi motivo de troça. Estavam todos nus: com ele oito homens nus na mesma cela e um deles a aproximar-se e a pôr baba na nuca de Klaus. Eram loucos. Um outro não parava de assobiar, virava as costas ao grupo principal. E agora um deles tem um arame. Klaus tenta afastar-se, ir para o canto, mas um deles tem um arame e é aquele que se babou na nuca de Klaus. A tua picha não foi experimentada, disse o homem. Klaus não sabia o que isso queria dizer. Assustado e encostado a uma parede tentou sinais de delicadeza. (...) Não entendia o que se passava: nos olhares rápidos não percebia nenhuma diferença. (...) O homem com um arame aproximou-se: outros 3 homens aproximaram-se. Klaus virou-se ligeiramente e o homem com o arame babou-lhe a nuca com os lábios. Klaus tentou reagir, os homens agarraram-no, o homem continuava com a sua boca na nuca de Klaus, ouviu ainda alguém assobiar, e o arame, enquanto muitos homens o seguravam e ele tentava sair. Alguém lhe agarrou no pênis com força, empurraram-no para

baixo, e foi aí que senti de novo, com nojo, a baba na nuca que não parava. (TAVARES, 2003, pp. 49-50)

A prática não consensual de uma relação sexual (a própria palavra relação causa estranheza neste contexto) é, em primeiro lugar, uma violação da liberdade e autodeterminação do outro, características também da ocupação militar de um país. No contexto prisional, a ausência de intimidade comporta, já, uma violência maior: a falta de respeito pela dignidade humana. Nesta circunstância, a fragilidade de Klaus, que está há pouco tempo na prisão, fez dele uma vítima naquela geografia perigosa onde o humano, com o passar do tempo, se torna animal²⁰¹.

Depois da fuga da prisão, Klaus, tendo coabitado sete anos na mesma cela com Xalak, assistirá, aparentemente indiferente²⁰², à violação da mãe de Johana, Catharina, por Xalak. Uma vez mais, a narração é tão intensa quanto curta, numa concentração de brutalidade inominável e quase didascálica:

Xalak despe-se completamente. Johana baixa os olhos. Xalak pede o cigarro a Klaus. Aspira uma vez o cigarro e devolve-o. Vou ali, diz Xalak, e dirige-se ao quarto. Klaus mantém-se na mesma posição, diz-lhe: fecha a porta por dentro. (...) Johana está parada no chão, a olhar para Kraus. Treme. (Ibidem, p. 82)

Não encontraremos em mais nenhum romance de Tavares o crime da violação até porque, dos dois romances (KK e JW) em que a ocupação militar é descrita, este é aquele que foca justamente o início da guerra, o momento em que é necessário mostrar a força do homem e da máquina invasora. KK será o romance-mote para a pulverização do mal enquanto forma de poder nos restantes romances.

De regresso à aceção kantiana, resta referir que, quer a onania, quer a homossexualidade são formas de satisfação sexual pouco relevantes no conjunto dos romances. Como formas de sexualidade já não estigmatizadas na civilização ocidental,

²⁰¹ “Klaus consegue pensar melhor que os outros, mas já percebeu que é apenas por ter entrado mais tarde. Um destes loucos era escritor. Há seis meses Klaus era editor. Klaus percebe o que se passa aqui, ou quase percebe. Estes homens estão presos há muitos anos. Enquanto ele era editor. Enquanto ele jantava estranhos doces que saíam quentes da cozinha. Enquanto ele se queixava de uma cadeira grossa e desconfortável que os pais insistiam em guardar.” (Ibidem, pp. 51-52).

²⁰² Klaus terá ficado amigo de Xalak apenas por uma questão de sobrevivência na prisão - “Xalak era o mais velho, era o chefe” (Ibid., p. 71) - porque, mais tarde, com a ajuda de Alof, o seu amigo guerrilheiro, matá-lo-á - “Disse: Não me esqueci – e empunhou a faca.” (Ibidem, p. 86). A vingança de Klaus não pressupõe a reparação da violação da mãe de Johana, a sua apatia, nessa circunstância pode ser compreendida no âmbito do seu plano de levar Xalak, num primeiro momento, a confiar nele.

quando surgem em *O Reino*, elas são, contudo, reveladoras, uma vez mais, da incompetência emocional das personagens.

Quando Kaas (J) surpreende o avô, Thomas Busbeck, sentado na cama da empregada enquanto ela lhe fazia um *fellatio* - “com a cabeça enfiada entre as pernas do avô, fazia um movimento que de imediato assustou Kaas.” (Tavares, 2004g, p. 155) - é a relação de desigualdade, social e de género, que dá visibilidade à submissão a que a mulher, naquela circunstância de empregada de família, não terá podido escapar. Para além disso, o facto de Kaas, com apenas seis anos, ter “assistido a algo que nunca chegou a entender por completo” (Idem, Ibid.), focaliza a perspetiva na ingenuidade de uma criança, ampliando uma sensação de repulsa para lá das questões morais que o quadro poderá, por si, colocar.

Também em ARET, Julia Liegnitz tenta masturbar Lenz Buchmann, num possível assomo de compaixão por aquele homem que, para além de abrir e fechar os olhos, não manifesta qualquer reação de satisfação ou de desagrado. Julia “Lentamente, começou a subir os dedos e a baixá-los, a subir e a baixar, sempre, lentamente, como se ela não estivesse ali e os seus dedos não estivessem a fazer aquilo.” (2007a, p. 315). Deste movimento repetido e mecânico, apenas ressalta uma *performance* sexual gratuita, reportando a degradação da condição humana de ambas as personagens. A nulidade do resultado da ação de Julia também confirma que nem a condição animal mais orgânica se pode concretizar.

Mesmo a homossexualidade, em KK, não é fruto do amor entre pessoas do mesmo sexo, ela é dominada pelas relações de poder que se desenvolvem dentro da instituição prisão. A sujeição do homem mais fraco, ou que chegou há pouco tempo ao sistema, não é uma relação entre iguais e, nessa medida, o pensamento de Kant, já por si remoto pela homofobia que lhe está subjacente, é, também, desajustado a este contexto quando começa por defini-la como uma relação homogénea (Kant, 1988, p. 210). Para além da homofobia, e salvaguardada a preocupação kantiana com a preservação da espécie²⁰³, a associação da homossexualidade, na prisão, aos “*crimina carnis contra naturam*” resulta de que, na opinião do filósofo, a homossexualidade é

²⁰³ Desde que a condição humana, a igualdade, a liberdade e a totalidade do indivíduo, não fossem relegadas para segundo plano, as relações sexuais, para Kant, não têm apenas como finalidade a procriação.

uma relação sexual que “deshonra la condición humana, degradando a la persona y situándola por debajo de la condición animal.” (Ibidem, p. 211).

No final, as interações humanas em *O Reino* refletem um universo de perda afetiva em que a sujeição do outro é o *leitmotiv* das relações de natureza sexual ou de outras, dominadas predominantemente por figuras masculinas que transpõem para a ação padrões de bestialidade.

5. “Exausto como alguém que ainda não amou”²⁰⁴

Colocar o amor em análise nestes romances seria imprudente, na medida em que a capacidade de amar das personagens, no caminho para o exterior de si mesmas, traria, necessariamente, um enquadramento de proximidade afetiva com o outro e de alívio, ou de redenção, como saída para o truncamento em que vivem, que não se verifica. Não analisaremos, então o amor. Ademais, como já ficou expresso, o próprio estrangulamento espaço-temporal, determinante na movimentação ontológica destas personagens, destrói, desde logo, essa possibilidade salvífica, e, em algumas situações, vai reduzindo, até ao limite mínimo, as hipóteses de humanização.

Destacamos, do conjunto dos romances, uma única relação que parece instituir-se para lá da falência afetiva das restantes, a de Klaus Klump e Johana²⁰⁵. Tentaremos estabelecer alguma proximidade com o padrão de par amoroso no que respeita a representação de um sentimento mútuo que, apenas, poderemos apelidar de positivo. Assim, evidenciamos que o primeiro encontro de Klaus com Johana foge à associação sintomática das personagens com a negritude do espaço em que convivem. Klaus “Conheceu Johana porque ela olhou por cima de uma sebe verdíssima e olhou por cima de uma Primavera ainda mais verde que a sebe.” (2003a, p. 17). À primeira vista, percebemos um possível momento de enamoramento, sustentado, sobretudo, na unidade semântica conseguida através da Primavera, da sebe e da cor verde, na convocação do sentimento que se projeta no futuro: a esperança. Em *O Reino*, a descrição do espaço, para enquadramento das personagens, é parco, sobretudo a nível cromático, e em KK absolutamente estéril, ao ponto de a floresta ser destituída de árvores (Ibidem, p.35). Neste excerto, a imagem fulcral é a de uma sebe a que o adjetivo “verde”, na sua forma absoluta e sintética, parece querer retirar protagonismo; por outro lado, o olhar de Johana vai para além da sebe, vai, mesmo, para além da Primavera, o ponto que é mais verde do que “verdíssimo” e, neste jogo de palavras bucólicas, o leitor (o de romances!) arriscará a previsão de uma moldura afetiva. Todavia, não sendo descrito o encontro de olhares, “porque ela olhou por cima da sebe” e, ainda, “por cima de uma Primavera”, se nos focarmos na unilateralidade do

²⁰⁴ Tavares, 2009a, p. 25.

²⁰⁵ Não existem motivos para a falta de compaixão, mas, depois que Johana é violada, Klaus abandona-a.

olhar, começa a delinear-se a solidão da personagem. Klaus, efetivamente, não olhou Johana, ele conheceu-a na circunstância causal do seu olhar (“Conheceu Johana porque ela olhou por cima de uma sebe”), deixando, desde já, de fora (Klaus também está fora da sebe) a possibilidade de reconhecimento mútuo do outro²⁰⁶.

Na verdade a sebe está associada a Johana, mas também a Catharina, mãe de Johana que, por ser louca, havia cortado a sebe “de modo errado” e, como consequência disso, a filha “tinha naquele dia decidido” apará-la (Ibidem, p. 19). A loucura e o isolamento das duas mulheres são, assim, cercados, e assim acentuados, por este artificialismo apenas aparentemente agradável. Leia-se, então:

“Catharina era viúva. Johana era a única filha e Klaus tinha sido o primeiro namorado de Johana. Não existiam, então, muitas pessoas em redor da casa onde uma sebe exacta havia deixado que Klaus entrasse no início do amor de Johana.” (Ibidem, p. 21).

A solidão, afinal, será imposta pela sebe (uma cerca), cuja organicidade, suposta no adjetivo “exata”, tem o poder de proteger a casa isolada - isolando-a ainda mais - e as suas habitantes – isolando-as ainda mais - já que é a ela que é imputada a responsabilidade de “deixar entrar” um homem no amor “de Johana”. Mais adiante, a sebe deixará de ser “exacta” para estar “torta”, já não por causa da mão de Catharina, mas pela inexorabilidade da ocupação militar: “A sebe está torta, mas desta vez não foi Catharina: foi o que é espontâneo e não pára” (Ibidem, p. 33). Essa nova característica da sebe, responsável pela entrada do soldado-violador, revela-se uma força oponente ao amor de Johana.²⁰⁷ Ivor regressará mais vezes, pois a sebe, na sua torpeza, deixa entrar o violador, até porque Kraus, cobardemente, irá abandoná-la por causa do seu estupro e, a partir daí, a sebe surge personificada, dando a ideia de que todo o espaço é subjugado a um único tempo, o da ocupação. Desta forma, “A sebe já não tem erros, faz o que os dias querem dela” (Ibidem, p. 41).

Klaus, agora incapaz de amar Johana, e reduzido à fidelidade a um único traço psicológico, a cobardia, que o fazia ajoelhar-se para beijar as botas do soldado,

²⁰⁶ Klaus irá manter a atitude passiva de querer ser visto pelas mulheres, mesmo quando se refugia na floresta: “Klaus dizia que haviam de construir uma sebe a toda a volta da floresta para ele poder ser visto por cima das sebes pelas mulheres mais bonitas.” (Tavares, 2003, p. 35)

²⁰⁷ “Johana amava Klaus e estava contente por ele continuar a sua vida normal, apesar de a rua estar cheia de tanques e de alguns amigos terem sido mortos. Mas por vezes Johana tinha pensamentos não agradáveis em relação a Klaus. Mas amava-o. (...) Ninguém ama um covarde e isto significa que enquanto se ama não se consegue ver no outro a cobardia.” (Ibidem, p. 25).

protege-se a si próprio, deixando-a desprotegida junto do inimigo que, na sua destruição, a levará à loucura. Existe apenas um breve tempo em que o infortúnio de Johana contribui para um certo adensamento psicológico de Klaus que antes abominava a ação e, por causa da violação, acaba por se juntar ao movimento da resistência. Assim, a capacidade de comprometimento com o mundo de Klaus resulta, justamente, da sua incompetência emotiva manifesta, não só pela ausência de uma ação apropriada à dor de Johana, mas também pela incapacidade de Klaus Klump, o editor de livros, usar a palavra como reconforto da amante. Ressalvamos que, quando Klaus chega junto de Johana, depois da violação, não a abraça, não a beija, nem tão pouco verbaliza qualquer sentimento, na realidade, essas duas formas de lenitivo não podem ter lugar porque é Klaus quem precisa de apoio, por isso “agarrou-se” a Johana com força (ibidem, p. 26). Klaus precisou de apoio para superar o seu momento, numa atitude de auto-compaixão. Ele próprio está perante si e não perante o outro. Johana ama Klaus. Klaus não ama Johana.

A temporalidade na relação Klaus-Johana está circunscrita a um antes e a um durante a ocupação da cidade, pelo que, na segunda parte, a consequência de mais um ato de barbárie do ocupante (a violação de Johana) será a falência ontológica das personagens, a loucura de Johana e a perversidade de Klaus. Desta forma, o romance tem também duas partes²⁰⁸, que poderiam ser sintetizadas através das palavras de Klaus, na Parte I, “Não ver nada é ficar oculto” (Ibidem, p. 13) e na Parte II, “A personalidade é um trabalho onde se entra, requer esforço.” (Ibidem, p. 29). Sendo, então, na segunda parte que o adensamento moral de Klaus se projeta na sua resposta a um acontecimento, fugindo para a floresta e, mesmo não possuindo convicções ideológicas suficientemente fortes, junta-se aos guerrilheiros.

A falência emocional e o insistente desprovimento de ações que resultem do comportamento afetuoso das personagens, que temos vindo a mencionar é uma consequência, conforme já referido na secção anterior, parcial, do tempo histórico em que se movimentam. Porém, a ação na tetralogia, se pensarmos em *Jerusalém* e em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, vai muito para além do tempo da guerra. O amor, como sentimento ligado ao bem e ao próximo, revela-se impossível no quadro da

²⁰⁸ A Parte I, com características de prólogo, tem cinco divisões numeradas, sendo o fulcro a ocupação da cidade de Klaus e a sua existência cobarde; na Parte II as subdivisões não são interrompidas, continuando até à sequência trinta e seis.

racionalidade e da indiferença de quase todos relativamente a todos. Das personagens masculinas centrais em cada um dos romances, apenas Lenz, como na terceira parte deste trabalho demonstraremos, revela um sentimento de amor e de respeito relativamente a uma única personagem, o seu pai.

Então, a procura do prazer, da satisfação pessoal (seja sexual, seja profissional) e a crença na técnica (a máquina de Walser, as máquinas de guerra, o bisturi, a máquina política) constituem-se premissas de desagregação da empatia com o outro. Premissas, aliás, também presentes no homem potencialmente narcísico das modernas sociedades ocidentais.

Byung-Chul Han ao tratar da crise do amor, em *A Agonia de Eros* (2014), encontra uma explicação para o inerente apagamento do outro nas relações, eventualmente de amor, a que chama “erosão do *outro*” (Ibidem, p. 9). Para Han, este processo associado “a um excessivo e ensimesmado narcisismo do mesmo.” (Idem, Ibid.), resulta numa desastrosa, embora impercetível, situação a que chama o “inferno do igual”, o inferno que reduz o outro a objeto. Nos termos de Han:

A atual cultura de um constante igualar não permite negatividade do *atopos*. Comparamos continuamente tudo com tudo, e assim tudo nivelamos a fim de tornar tudo *igual*, uma vez que precisamente perdemos a atopia do outro. A negatividade do outro *atópico* subtrai-se ao consumo. Assim, a sociedade de consumo visa eliminar a alteridade atópica a favor de diferenças consumíveis, *heterotópicas*. A diferença é uma positividade, no que se contrapõe à alteridade. Hoje, em todos os lados, a negatividade desaparece. Tudo se achata de modo a poder tornar-se objeto de consumo.” (Han, 2014, p. 10)²⁰⁹

Ao atribuímos um lugar ontológico às personagens Klaus (KK), Walser, Klobler (JW), Theodor e o pai Thomas Busbeck, Gomperz, (J), Lenz e o pai Frederick Buchmann, Hamm Kestner (ARET), apenas para citar as personagens masculinas centrais, somos confrontados, como já vimos anteriormente, ora com mecanismos de

²⁰⁹ Han, de forma muito breve faz referência à atopia socrática. Por escassez na sustentação teórica de Han que permita compreender melhor o conceito, recorremos a *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, na parte precisamente denominada “Atopos”, diz Barthes: “o ser amado é reconhecido pelo sujeito apaixonado como “atopos” (qualificação dada a Sócrates pelos seus interlocutores), quer dizer, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevisível.” e, de seguida, Barthes, no fragmento 1, a partir do filósofo Michel Guérin (*Nietzsche. Sócrates heróico*), completa com o conceito: “A *atopia* de Sócrates está ligada a *Eros* (Sócrates é cortejado por Alcibíades) e a *Torpedo* (Sócrates eletriza e paralisa Menon). É *atopos* o outro que amo e que me fascina. Não posso classificá-lo, pois ele é precisamente o Único, a Imagem singular que veio milagrosamente responder à especialidade do meu desejo. É a figura da minha verdade; ele não pode estar contido em nenhum estereótipo (que é a verdade dos outros).” (Barthes, 1977, p. 25).

destruição perversa do outro, ora com a anulação consciente da sua identidade. E se, o consumo - não apenas como o refere Han, no âmbito da coisificação, mas também no sentido de ruína, de que as várias formas de relacionamento, sobretudo sexual, serviram de exemplo - está intrinsecamente ligado ao prazer, como resultado da eficácia da ação e, conseqüentemente, devolveria a autoimagem desejada (de poder), então, qual o motivo da incompletude das personagens e do sofrimento com que todas terminam?

O sujeito narcísico, diz Han, “não é capaz de reconhecer o outro na sua alteridade, nem de o reconhecer na alteridade”, para ele, apenas “há significações onde (...) se reconhece a si mesmo. É como uma sombra (...) que deambula por todo o lado, até se afundar em si mesmo.” (Ibidem, p. 10). E este será um dos motivos, a resposta ao embotamento das personagens, vejamos, então, como terminam:

- i) em KK, Klaus, ex-editor, ex-guerrilheiro, agora industrial, passeia com a mãe e troca gracejos com a (ex-) prostituta Herthe que o denunciou, agora dona de um império herdado do marido, e com quem irá fechar um contrato;
- ii) em JW, Walser não chega a atingir o orgasmo por causa da aflição da amante relativamente ao dedo que já não existe;
- iii) em J, Theodor humilhado, relativamente ao trabalho publicado, que lhe mereceu o conselho para se internar no Hospício Georg Rosenberg pelos “disparates religiosos” que continha;
- iv) em ARET, Lenz o médico competente, que odiava a doença, assiste à sua lenta degradação sem força suficiente para se suicidar.

Na impossibilidade de preencherem o vazio existencial (já que o outro atópico não tem expressão), estas personagens “afundam-se” literalmente em si mesmas e *eros* será o que, narcisicamente, vislumbram em si próprias. Se a esta constatação aduzirmos, ainda, o pensamento de Byung-Chul Han sobre a depressão, como perturbação narcísica, compreenderemos o ensimesmamento perturbado, muitas vezes a soçobrar a loucura, num mundo rarefeito de humanidade em que os protagonistas estão, ou ficam, enclausuradas. A este propósito, Han refere o cansaço de si mesmo do sujeito narcísico-depressivo, pois encontra-se “desprovido de mundo e acha-se abandonado pelo *outro*.” (Ibidem, p. 11).

Também na tetralogia, a falência de *Eros*, ou a força capaz de trazer o homem para o seu exterior, é axial na instauração de um quadro depressivo. Os percursos de Klaus, de Walser, de Busbeck e de Theodor, comportam momentos de tensão interna,²¹⁰ que aprofundam o autismo pressentido desde o início. Por outro lado, estes protagonistas, sobretudo Theodor Busbeck e Lenz Buckman, cujo sucesso procuram, a todo o custo, por via da atividade profissional, vêm desfeita a ambição das suas vidas, na medida em que esse sucesso apenas se concretizaria no respetivo reconhecimento pelos outros. Porém, a esfera social e pessoal do Dr. Busbeck é limitada pelo espaço e pelas personagens que frequentam os bordéis vulgares e o seu estudo sobre o horror nos campos de extermínio, que culminou em cinco volumes, após a publicação, foi motivo de troça na comunidade científica; relativamente a Lenz, o seu projeto político²¹¹ falhando, porque adoece, não lhe trará o almejado respeito dos "homens sabujos ou apenas medrosos" (p. 88) e, apesar de acompanhado até ao fim por Julia Liegnitz, o estado vegetativo, em que mergulha, impede o reconhecimento do eventual sucesso.²¹² Então, toda a aura de competência técnica das personagens não pode ser confirmada por quem as rodeia, pois que, tendo sidos despojados de alteridade a sua condição é, segundo Han, a de "espelho do sujeito que confirma o seu eu". Desta forma, as personagens, ou como lhes chama Han, "o sujeito narcísico do rendimento" são acometidas por uma depressão ("do sucesso") ainda mais profunda. Neste ponto, Eros seria a figura redentora, na medida em que possibilitaria a experiência do outro na sua alteridade.

Eros põe em ação um *desconhecimento* voluntário de si mesmo, um voluntário *esvaziamento de si mesmo*. Apodera-se do sujeito do amor uma

²¹⁰ Enumeramos apenas alguns dos mais significativos, não propriamente como os momentos de viragem tradicionais na intriga, pois, como já vimos, no percurso da maioria das personagens, a evolução psicológica que o suportaria, é quase inexistente. Klaus (i) quando abandona Johana (ii) quando é sodomizado na prisão (iii) quando espeta no olho do pai um vidro (KK); Walser (i) quando não avisa os colegas de jogo da emboscada (ii) quando a máquina lhe corta o dedo (JW); Busbeck (i) quando tem conhecimento do adultério de Mylia (ii) quando observa o filho a bater na avó (iii) quando o pai morre; Lenz (i) quando encontra na morte do irmão a felicidade de o nome de família, a partir daquele momento, ser apenas seu (ii) quando assassina a mulher (iii) quando adoece (ARET).

²¹¹ No funeral do irmão, Lenz observara a fila de homens (2007a, p. 87) que, de forma respeitosa, cumprimentavam o político Hamm Kestner, o "representante máximo do poder" e, logo ali, decide "abandonar por completo a medicina – nada mais havia a conquistar nesse campo – e de entrar no mundo da política, no «mundo dos grandes acontecimentos e das grandes doenças». Estava cansado de tratar com homens individuais e de ele mesmo ser um homem individual; aquela não era a sua escala;" (Ibidem, pp. 88-89).

²¹² Salvaguardamos o facto de esta perceção da validação do sucesso das personagens masculinas, por outras, femininas ou não, deixar de fora a circunstância profissional de sucesso no início da ação.

fraqueza particular, acompanhada, ao mesmo tempo, por um sentimento de força, que, de qualquer modo, não é *realização própria* do sujeito, mas *dom* do outro. No inferno do igual, a chegada do outro atópico pode assumir uma forma apocalíptica. Ou formulado noutros termos: hoje, só um apocalipse pode libertar-nos – ou antes, só ele pode redimir-nos – do inferno do igual na direção do outro. (Han, 2014, p. 11)



Figura 3

Centauro (1964) Paula Rego



Figura 3a

Centauro (1964) Paula Rego

Os maiores acontecimentos e os maiores pensamentos (...) são aqueles que são compreendidos mais tarde; as gerações suas contemporâneas não *experimentam* tais acontecimentos, mas sim vivem à margem deles. Passa-se algo de semelhante ao que acontece no domínio das estrelas. A luz das estrelas mais afastadas chega aos homens muito depois e, antes de ser recebida, os homens negam que haja aí uma estrela. «De quantos séculos precisa um espírito para ser compreendido?» (Nietzsche 1996, p. 249)

1. “A ordem num livro é uma citação na ordem da cidade”²¹³

O romance *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007a), completando a tetralogia *O Reino*, sintetiza, pela convergência do perfil das personagens dos anteriores romances, a construção do arquétipo humano contemporâneo assente na razão em crise. Dito de outra forma, no carácter de Lenz Buchmann, personagem central do romance, são desenvolvidos traços psicológicos, já delineados nas personagens dos romances anteriores, sobretudo nas personagens masculinas Klaus Klump (2003a), Klober e Joseph Walser (2004a) e Hinnerk e Theodor Busbeck (2004g) cuja perda definitiva de balizas morais os aproxima. A concretização destas personagens-esboço numa única representação: a vida de Lenz Buchmann, encontra expressão no subtítulo do romance, *Posição no mundo de Lenz Buchmann*, e nas três partes que o constituem: “Força”, “Doença” e “Morte”.

O título do romance, subentendendo já um agente (alguém que aprende a rezar), uma ação e um tempo, vê-se esclarecido pelo subtítulo, não só na identificação da personagem encoberta no título, como também pela inclusão de um indício espacial: o mundo, lugar de todas as coisas e seres. Numa primeira análise, Lenz pode ser visto, ora como agente ativo desse mundo encerrado na “Era”, caso a “Posição” seja sua (“Posição (...) de Lenz Buchmann” na Era da Técnica), ou passivo, se o mundo for seu (“mundo de Lenz Buchmann” na Era da Técnica), e, se assim fosse, a “posição” incluiria outros agentes para além de Lenz. A primeira hipótese encontra-se a coberto da razão confirmada em toda a “Primeira Parte” do texto - “A posição de Lenz Buchmann no mundo” (p. 253) -, contudo, na “Segunda Parte” fica claro que a ação passa a centrar-se nos Liegnitz, “o centro mudava de posição” (p. 335), na medida em que são os dois irmãos que “avançam”²¹⁴ e, com eles, a diegese. Por isso, ao nível da estrutura interna, a divisão, proposta pela “Força”, pela “Doença” e pela “Morte”, na realidade, diz respeito ao ciclo de vida específico de Lenz Buchmann, mas, numa leitura mais cuidadosa, procurando estabelecer isotopias semânticas de cada uma destas partes com os títulos em que se desdobram, o leitor, com facilidade, encontrará pistas que apontam para a concretização de uma outra “posição” no mundo: a dos filhos do soldado assassinado pelo pai de Lenz, Gustav Liegnitz.

²¹³ Tavares, 2004e, p. 141.

²¹⁴ Termo recorrente em muitas páginas, a ideia de avançar encontra-se sempre associada ao poder.

Com efeito, devemos ter em conta que Lenz, tendo assumido, ainda na fase da “Força”, “o objetivo de ensinar os mecanismos da existência a Julia Liegnitz” (p. 172), lhe passa o testemunho asseverado pela transmissão patrimonial do testamento de Lenz. Julia continuará, então, a posicionar-se no mundo de forma semelhante a Lenz e o bastão, também metáfora do poder real, continuará a mudar de mão como se Julia fosse o estafeta olímpico que avança. Dando continuidade à cadeia de transmissão com origem no pai de Lenz, Frederich Buchmann, não deixa de ser relevante o pensamento de Julia:

começava a ser urgente encontrar um marido e, acima de tudo – não encontrar (acto que parece pouco dependente da energia e da vontade individuais) mas fazer (palavra bem mais firme) – em como era urgente fazer um filho. (...) precisava de um homem jovem, forte, que a fizesse avançar. Aquilo que a rodeava já não era o seu mundo. (pp. 310-311)

A presente perspetiva, posta em diálogo com o carácter transitório da vida, representado na aproximação da morte de Lenz e na força do desejo de Julia em avançar, ao mesmo tempo que particulariza, universaliza a falência do humano. Neste sentido, a efemeridade da “posição” do homem, uma aporia da passagem pelo mundo, incompatibiliza-se com o seu “principal projeto, a imortalidade” (p. 83). Para além disso, o axioma de que cada morte representava “o fracasso “económico, técnico e cultural das cidades.” (Idem, *ibid.*), vê-se corroborado por uma visão, diga-se, alienada do *homo ex machina*, sobretudo no primeiro estágio que corresponde à idade adulta (“Força”) de Lenz²¹⁵.

A força, a doença e a morte de Lenz, correspondentes a cada uma das partes do romance, veem-se conjugados num discurso mais desenvolvido na “Primeira Parte”, marcado por trinta e seis sequências²¹⁶ precedidas de títulos, mais sintetizado na

²¹⁵ A infância e a adolescência também fazem parte do ciclo de vida da personagem como lugares revisitados por Lenz nas digressões de memória.

²¹⁶ Títulos das sequências da “Primeira Parte”: “Aprendizagem”, “Uma canção nada apropriada”, “O médico na Era da Técnica”, “Uma explosão”, “Regresso à calma”, “O irmão”, “Radiografia e desejo”, “Reflexões sobre a doença”, “Um episódio com uma doente terminal”, “Momentos decisivos”, “O funeral de Albert Buchmann”, “Alguns dos episódios da família Buchmann”, “Entrada no Partido”, “Nova posição no mundo”, “Posições no mundo (inventário)”, “A biblioteca”, “Sobre os homens”, “Diálogo entre dois homens fortes”, “O homem público”, “Os Liegnitz e os Buchmann”, “Os nomes”, “Perigo debaixo do solo”, “O encontro com Gustav Liegnitz”, “Outro diálogo entre Buchmann e Kestner”, “Uma reflexão”, “Agarrar na parte de dentro das leis sem queimar os dedos”, “O desejo”, “Brevíssimas considerações sobre Gustav Liegnitz”, “O louco aparece no sítio errado”, “Indícios do aparecimento de uma nova civilização”, “Como caçar presas grandes”, “Espectadores e espectáculo”,

“Segunda Parte”, com dezoito sequências²¹⁷ e, finalmente, na última parte, com apenas quatro sequências,²¹⁸ sendo uma delas o “Epílogo”. Ao nível da estrutura do romance, surge, pois, naturalmente, tanto quanto a energia que estes estádios da existência suportam, uma relação decrescente entre as três partes, na exata medida em que o discurso, ou a sua extensão, vai igualmente perdendo força, numa dinâmica de coordenação entre autoria e narração. A própria reflexão de Lenz Buchmann, ao imbricar numa prerrogativa aritmética em que a vida pressupõe “operações de energia semelhantes à subtração, à multiplicação e à divisão.” (Ibidem, p. 20), por contraste com a sua mulher, que costumava somar um acontecimento ao acontecimento seguinte, parece personificar a racionalidade que se verifica ao nível da estrutura externa e interna de ARET.²¹⁹

Para Lenz, somar seria sinónimo de falta de reflexão, ou uma aceitação passiva dos factos, e, referindo-se, em concreto, à operação de subtração, que resulta da morte, diz:

- Nem sempre a somar, nem sempre a somar – dissera Lenz, num tom absolutamente desgostoso, no dia do enterro do pai, Frederick Buchmann. A morte como exemplo. Nem sempre a somar. (Idem, Ibid.)

Na dialética desta conceção algébrica de vida/ morte, começa a desenhar-se uma sobreposição de duas entidades: a construção diegética e a voz autoral. Se, por um lado, se regista um total de cinquenta e oito títulos (sequências) minuciosamente desdobrados em cento e quarenta subtítulos (episódios), por outro, insinua-se uma modalidade de criação em que somar acontecimentos, ou as ações aí enunciadas,

“Um acontecimento trágico”, “Ainda mais força – Uma explosão no teatro”, “Mais para cima ainda” e “O diagnóstico da doença”.

²¹⁷ Títulos das sequências da “Segunda Parte”: “Acordar no meio de máquinas e ficar agradecido”, “Um novo corpo regressa a uma nova casa”, “A existência de roubo, mas a ausência de ladrão”, “A importância dos nomes”, “De que metal são feitas as mãos?”, “Esconder o lixo da cidade”, “Uma tarefa nocturna”, “Consultar o horário”, “Na estação dos comboios”, “O regresso ao túmulo do pai”, “Uma intimidade imprevista”, “Mudanças significativas na casa”, “Avançar até ao fim”, “A compaixão é eterna”, “Não esquecer o que não pode ser esquecido”, “O centro desloca-se”, “Uma surpresa atrás das costas” e “Último exame”.

²¹⁸ Títulos das sequências da “Terceira Parte”: “O suicídio prepara-se”, “Julia passeia pela cidade”, “Última tentativa para a Palavra ser ouvida” e o “Epílogo”.

²¹⁹ De facto, podem ser estabelecidas relações de subtração no número de títulos que pertencem a cada uma das partes - 36 (“Primeira Parte”) menos 18 (“Segunda Parte”) = 18, ou de divisão (18:2) - e, se considerarmos a “Terceira Parte”, “Morte”, como é uma sexta parte da “Doença” (18:6= 3), parece que os diferentes estádios da vida de Lenz se articulam com a proporcionalidade da estrutura tripartida do romance.

comprometeria a compreensão plena da última parte do romance, uma vez que é na morte que se vê relativizada a aprendizagem de Lenz.

No índice de ARET, encontra-se uma ordenação narrativa detalhada, semelhante a um guia gigante de profusão de ritmos de leitura, a que a corresponde, já, um fio narrativo substancial, evocando, mesmo, uma estética muito museliana.²²⁰ Apesar da exuberância discursiva, que a proliferação de títulos incorpora, a unidade diegética, por motivos que mais adiante serão expostos, não fica comprometida, aliás, dos quatro romances este é o único com um fim bem definido pelo “Epílogo”, antecipando-se uma forma de autorreferencialidade à qual não será alheio o fechamento patente na forma como o narrador dá disso sinal: “o Reino [para Lenz] iria terminar ali.” (Ibid., 80).

A materialização descritiva do mundo deixa-se ver desde o primeiro romance de *O Reino*. Assim, através da temática da racionalidade e da crença cega do homem na ciência e por via da concepção ensimesmada desse mundo, essa reificação encontra forma definitiva, justamente, no fechamento deste último romance da série. Ao nível formal, também, se verifica uma fuga à simplicidade inicial. A ordenação dos segmentos textuais, que se começa a esboçar na sobriedade numérica, vai dando lugar a um espessamento progressivo²²¹, culminando, em ARET, conforme já referido, num impulso diegético bastante substancial. Ademais, não podendo ser separada a informação que aí é dada, devido à sua relação com o texto principal, estes títulos, precedidos de antetítulos mais gerais, revelam-se matéria composicional de suma importância, não devendo, por isso, ser analisados apenas no âmbito cerebral de um mecanismo mediato de estruturação do romance. No âmbito da teoria literária, é Bakhtin (2010) quem, na defesa do plano estético da forma, critica o formalismo e o psicologismo e, distanciando-se de perspectivas redutoras que a abordam como “técnica”, diz:

²²⁰ A construção sintática e a ironia de alguns títulos tem muitas semelhanças com os de *O homem sem qualidades* (2008). Por exemplo: “Primeira de três tentativas para vir a ser um grande homem” (p. 66), “De que lado estás?” (p. 31), “Então mata-o!” (p. 118).

²²¹ *Um homem: Klaus Klump* (2003a) está dividido em Parte I e Parte II com uma sequência numérica de trinta e seis textos; no romance seguinte, *A Máquina de Joseph Walser* (2004a), surge uma estruturação em capítulos (XXVI, ainda sem outra sub-titulação senão a numeração, que pode ir de apenas um a cinco) e, em *Jerusalém* (2004g), a cada capítulo (XXXII) já correspondem títulos nominalizadores das personagens neles intervenientes.

Já nós analisamos a forma num plano puramente estético, como forma artisticamente significativa. (...) como a forma composicional – a organização do material – realiza uma forma arquitetónica – a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos? (Bakhtin, 2010, p. 57)

Apesar da distância temporal, e considerando que Bakhtin (1895-1975) propõe uma teoria ética e filosófica da linguagem literária como reação ao formalismo dos estudos linguísticos da época, o autor interessa, aqui, pela problematização que estabelece entre forma e conteúdo na obra de arte. De acordo com Bakhtin, a terminologia que opõe forma a conteúdo é errática, na medida em que “a forma é um conceito correlativo ao conteúdo” (Ibid., p. 37), pelo que, relativizando-o, “a forma pode perder a relação primeira com o conteúdo, na sua significação cognitiva e ética, o conteúdo pode ser desprezado até à condição de um «*elemento puramente formal*»” (Idem, Ibid.). A fragilidade, a que assim fica exposto o conteúdo, comprometeria a unificação do campo cognitivo com o ético, e Bakhtin defende que

cada elemento pode ser definido em dois sistemas axiológicos, o do conteúdo e o da forma, pois em cada momento significativo ambos os sistemas encontram-se numa interação essencial e axiologicamente tensa. Mas é natural que a forma estética envolva por todos os lados a eventual lei eterna do ato e do conhecimento, subordinando-a à sua unidade; apenas nessa condição nós poderemos falar da obra como sendo artística. (Ibid., p. 38)

Ora, precisamente, o elemento ético-cognitivo a que o autor se refere, o conteúdo, enquanto constituinte do objeto estético, não pode ser puramente cognitivo, e a forma também não pode realizar-se “em relação ao conceito puro” (Ibid., p. 39), aliás, para Bakhtin, “Tudo o que é conhecido deve ser posto em correlação com o mundo onde se realiza a ação humana, deve estar intimamente ligado à consciência agente;” (Idem, Ibid.). Deixando supor que percebemos a forma artística a partir da relação ativa e valorativa, o autor esclarece que, para superar o carácter material da forma, seria necessário, por exemplo, ingressar, enquanto “criador”, na leitura (ou na audição) de uma obra poética:

Eu me torno ativo na forma e por meio dela ocupo uma posição axiológica fora do conteúdo (enquanto orientação cognitiva e ética), e isso torna possível pela primeira vez o acabamento e em geral a realização de todas as funções estéticas da forma no que tange ao conteúdo. (Idem, p. 59)

Partilhamos da opinião de Bakhtin de que o leitor é co-criador, na medida em que, ao dialogar com o texto, valida conhecimentos, percepções e valores por intermédio da sua função enunciativa. Neste âmbito, o romance, enquanto forma, já se apresenta como a macro-expressão da relação do autor e do “indivíduo que percebe” com o conteúdo, aspeto que, a par da multiplicidade de títulos e da contextualização espaço-temporal da ação do homem, afirma ARET como um objeto artístico totalizante.

Procederemos, então, à análise dos títulos relacionando os títulos das sequências e os títulos dos episódios pois coexiste uma certa porosidade semântica que, abrigo-se na paratextualidade, convirá ser destacada. Previamente, porém, em nome da aclaração de alguns aspetos pragmáticos do discurso, que se reiteram ao longo do romance, introduziremos, a partir da “Primeira Parte”, devido à sua maior abrangência, os principais modelos dos títulos.

Os títulos, que correspondem às sequências, têm como núcleo, predominante, o substantivo ou a substantivação, títulos como: “Aprendizagem”, “Retorno à calma”, “Momentos decisivos”, “Entrada no Partido”, sem o especificador, revelam uma generalização e, até, uma neutralidade da ação; outros, recorrendo ao determinante indefinido, captam uma imagem ainda afastada, mas mais nítida do que a anterior: “Uma canção nada apropriada” “Um episódio com uma doente terminal”, “Uma reflexão” e “Um acontecimento trágico”; e, finalmente, aqueles que, precedidos do artigo definido -e que transcrevemos a sua totalidade -, especificam, devido a esse antecedente, situações actanciais mais imediatas: “O médico na Era da Técnica”, “O irmão”, “O funeral de Albert Buchmann”, “A biblioteca”, “O homem público”, “Os Liegnitz e os Buchmann”, “Os nomes”, “O encontro com Gustav Liegnitz”, “O desejo”, “O louco aparece no sítio errado” e “O diagnóstico da doença”.

À semelhança dos planos de uma câmara, os títulos trazem uma perspectiva de aproximação, ou distanciamento, dos acontecimentos para que reenviam. Assim considerados, estes últimos títulos corresponderiam a um primeiro plano marcado pelo artigo definido, apelando para elementos anteriores do texto; o primeiro grupo, dominado pelos substantivos, a um plano geral, encerrando neles a própria mensagem e os segundos, marcados pelo artigo indefinido, exigindo da parte do leitor uma concentração na descodificação (apenas possível pelo recurso a elementos posteriores ao texto do título), ajustar-se-iam a um plano intermédio. O conjunto dos planos, *per*

se, aproxima-se, tangencialmente, da formação de todo um conteúdo dramático, no sentido da encenação que os títulos propõem, para o qual concorre a escassez das formas verbais. Por outro lado, é acentuada uma estratégia discursiva entre o enigma e a ironia que evita o desvelar da ação, como, por exemplo, em: “Agarrar na parte de dentro das leis sem queimar os dedos”, “O louco aparece no sítio errado” e “Como caçar presas grandes”. Deste imbricado de intenções, podemos concluir que a preferência autoral, quer pela nominalização, seja ou não precedida de determinantes, quer pelo emprego genérico das formas verbais, revela, numa primeira análise, uma atitude de potencialização da interação ao nível da transtextualidade.

Na relação título-texto, destacam-se, então, os seguintes aspetos:

a) na “Primeira Parte” (“Força”) todos os títulos e subtítulos, de forma bastante direta, remetem para a personagem Lenz que domina e modela o mundo à sua vontade. A autoridade desta forte posição encontra-se, também patente, no poder que a linguagem assume, “era ele que naquela sala determinava cada Sim e cada Não – e ele há muito que sabia dominar essas duas palavras extremas era a mais incontestada manifestação de poder.” (Ibidem, p. 38), ou, mesmo, o poder que uma frase sugere, “Uma ordem é, simplesmente, uma frase que deve ser obedecida, um pedaço de linguagem; e quem o recebe deve, à custa da sua vida se necessário, fazê-lo existir na realidade.” (Ibid., p. 11, **negrito nosso**). Desta reflexão da personagem, note-se que fazer existir o “pedaço de linguagem” ocorre como tarefa árdua do recetor, a “ordem” é o motor que se submete à frase, à linguagem. A transposição metafórica da ordem, pertencente à esfera do hierárquico (do social) para o domínio da linguagem (do artístico), situa-se, decerto, aquém do poder de Lenz e muito próxima do autor;

b) na “Segunda Parte” (“Doença”), o sentido genérico não é abandonado, mantendo-se a nominalização e os verbos - que surgem proporcionalmente em maior número, embora sem o seu agente explícito –, acentuando a imagem de uma câmara que já se começa a distanciar, “Acordar no meio das máquinas e ficar agradecido”, “Esconder o lixo da cidade”, “Consultar o horário”, “Avançar até ao fim” e “Não esquecer o que não pode ser esquecido”, são infinitivos ligados ao movimento físico e mental já enfraquecido da personagem central, ainda que o verbo mais significativo, “avançar”, esteja diretamente relacionado com Gustav Lienitz que arromba a biblioteca, simbolicamente a última fortaleza dos Buchmann. Como se trata de uma parte da vida de Lenz em que o poder é transferido para os irmãos Liegnitz, a imagem

captada desvia-se para um novo primeiro plano, isto é, para Julia e Gustav, por exemplo em: “A compaixão é eterna”, “O centro desloca-se” e em “Último exame”²²²; o mesmo ocorre com a necessidade de um plano intermédio para realizar a transição do poder, por exemplo, em “Uma tarefa nocturna” (de Gustav), “Uma intimidade imprevista”, (de Julia) e “Uma surpresa atrás das costas” (Gustav). Em conformidade com o enunciado pelos títulos, a força da “Primeira Parte” “desloca-se”, pois são estas duas personagens que agora se movimentam e avançam porque Lenz está doente e, também, porque, do ponto de vista legal, o testamento lhes deu esse poder;

c) na “Terceira Parte”, o substantivo continua a ser privilegiado logo no primeiro título, “O suicídio prepara-se”, e um nome próprio, isolado, surge pela primeira vez²²³, “Julia passeia pela cidade”, no entanto, os dois primeiros títulos dizem respeito ao mesmo acontecimento, embora reflitam duas perspectivas diferentes; e, bem mais significativo do efeito de aproximação, devido à maiúscula, é o título “Última tentativa para a Palavra ser ouvida” a preceder o “Epílogo”.

²²² Para além do ponto de vista ser o da personagem Julia Liegnitz, e apesar de o exame médico ser feito a Lenz Buchmann, é Julia que pensa e age, substituindo-se a Lenz nos testes.

²²³ A única situação em que também surgem nomes próprios nestas sequências é na “Primeira Parte”: “Os Liegnitz e os Buchmann”.

2. “Tornar o SOM visível. Tinta.”²²⁴

Na extensão e diversidade dos títulos e dos subtítulos, a forma começa, pois, a desenhar-se na relação entre o exterior (considerado a partir do índice) e o interior do texto (o romance propriamente dito), introduzindo o sólido território do narrador. Diz Walter Benjamin que “a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica.” (1975, p. 69) e esta ideia é tanto mais adequada ao narrador de ARET quanto a “mão” do artista-escritor também se deixa ver como instrumento de trabalho na narrativa deste romance, sobretudo no contributo para a consolidação da função ideológica do narrador. Precisamente neste âmbito, recuperamos a teoria de Genette (1984, pp. 253-258) sobre as funções do narrador para destacar a sua relevância no contexto da produção narrativa e da sua ligação com a diegese de ARET.

Principiamos a análise com a função própria da história, e que sublinha o papel essencial do narrador, a função narrativa. Sustentada por um enredo sem complexidade, por personagens tipificadas, num espaço e num tempo, que o respetivo comportamento limita, a função narrativa, à semelhança dos romances precedentes, afigura-se como o (pre)texto para um desígnio maior. Tenhamos em conta que a ação principal, embora do ponto de vista cronológico compreenda quase trinta anos da vida de Lenz (entre o final da carreira profissional de médico e a sua morte), se resume a poucos acontecimentos principais, mas que são nucleares, desse período: a morte do irmão, a entrada no Partido, as relações sexuais (com a mulher), o assassinato de Rafa e da mulher e a sua doença. Em torno destes acontecimentos, existe intercalada, por via das analepses, uma ação secundária, que se revela nas digressões de memória, e que traz alguns episódios da educação de Lenz. É assim que ficamos a conhecer a ideologia do pai e mentor, Frederich Buchmann, justificando-se a ação e cosmovisão de Lenz à luz da influência paterna.

A vida de Lenz Buchmann pode ser, deste modo, sintetizada: um médico racional, indiferente ao sofrimento dos outros, que opta por uma carreira política para satisfazer a sua vontade de poder. A maior vulnerabilidade de Lenz (na perspetiva da própria personagem), será a preferência sexual por relações com a mulher na presença

²²⁴ Tavares, 2002a, p. 19.

de mendigos, facto que acaba por levá-lo a assassinar Rafa e a própria mulher, quando a situação fica fora de controlo. Lenz adoece com um tumor na cabeça, ficando dependente dos irmãos Liegnitz, filhos do soldado assassinado pelo pai, e morre.

O enredo, funcionando como pretexto para um propósito maior, remete para segundo plano a função narrativa. Fazemos nossa a ressalva de Genette sobre esta função, que não deixa de ser essencial e da qual nenhum narrador se pode desviar, mas “que pode muito bem tentar – como fizeram certos romancistas americanos – reduzir o seu papel.” (Ibidem, p. 254).

Ora, se, por um lado, o leitor pode inferir sobre o desinvestimento diegético em *ARET*, por outro, é confrontado com a profusão, atrás referida, de títulos (sequências) e de subtítulos (episódios). De facto, podemos afirmar que os subtítulos, na sua articulação com os episódios, o romance propriamente dito, e com uma camada textual mais superficial, i. e., com os títulos que correspondem às sequências, mostram a vocação do narrador implicado no seu papel, contudo, já numa outra função, a de regência, tentando, até à exaustão, dada a prolixidade de títulos, organizar e orientar a leitura.

Verifica-se, então, na função ideológica do narrador, o colmatar da escassez, já referida, de elementos ficcionais (função narrativa). Será na intensidade e proliferação nas reflexões e solilóquios que, abundantemente, se manifesta a voz narrativa. Genette fala, mesmo, de uma situação de “monopólio” do narrador e do seu carácter deliberado, remetendo para romancistas ideólogos que, como “Dostoievsky, Tolstoi, Thomas Mann, Broch, Malraux, transferiram para certas personagens suas a tarefa do comentário e do discurso didáctico – chegando a transformar algumas cenas (...) em colóquios teóricos.” (Ibid., p. 256). Ressalvando que o gosto proustiano privilegia a provocação do pensamento, e não a sua expressão, nos termos de Genette:

(...) ninguém, a não ser, por vezes, o herói (...) não pode e não deve contestar ao narrador o seu privilégio de comentário ideológico: donde a proliferação bem conhecida desse discurso «auctorial», para recolher dos críticos de língua alemã esse termo, que indica ao mesmo tempo a presença do autor (real ou fictício) e a *autoridade* soberana dessa presença na sua obra. A importância quantitativa e qualitativa desse discurso psicológico, histórico, estético, metafísico é tal (...) que se lhe pode sem dúvida atribuir a responsabilidade – e, num sentido, o mérito – do mais forte dos abalos desta obra, e por esta obra, dados ao equilíbrio tradicional da forma romanesca: se a *Recherche du temps perdu* é por todos sentida como não sendo «já inteiramente um romance», como a obra que, ao seu nível, fecha

a história do género (dos géneros) e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e como que indeterminado da *literatura* moderna, a ela o deve, evidentemente – e ainda desta vez a despeito das «intenções do autor», e pelo efeito de um movimento tanto mais irresistível quanto foi involuntário – a essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso. (Ibid., pp. 257-258)

Lembramos que a força autoral, de que já falámos na primeira parte, se manifesta em ARET como uma zona de reforço da singularidade discursiva e ideológica de Tavares. Em coordenação com o pensamento da personagem principal, é sobretudo, na “Primeira Parte” (“Força”), que o narrador adota o código de valores de Lenz e que orienta a identificação do ponto de vista através de mecanismos semântico-pragmáticos, mais gerais (“acrescente-se”, “diga-se”), ou mais específicos (“Lenz pensava”, “Lenz lembrou-se”). A perspetiva narrativa encontra alguns modelos característicos de reflexão que se podem tipificar nos seguintes modelos:

i) Identificação clara do narrador

(...) Lenz não confiava na natureza. Eram no fundo – os homens e os elementos da natureza – coisas colocadas no mesmo espaço, mas que não partilhavam um único instante histórico. A natureza, aliás, não tinha história, tudo se repetia; os elementos concretos da paisagem ainda não tinham inventado a roda, ainda andavam de carroça, enquanto os homens, esses, já há muito tinham construído aviões de grande velocidade. De facto, a história da natureza estava no ponto zero, ainda não tinha arrancado, não aparecera o segundo dia, estava sempre na primeira manhã; *a natureza ainda não inventou o fogo*, costumava dizer Lenz, repetindo uma ideia do pai, Frederich Buchmann. (Tavares, 2007a, pp. 42- 43)

ii) Identificação inicial do narrador

O que sempre fascinara Lenz na doença era a inutilidade do trabalho, o doente não poderia trabalhar para ficar curado. E nesse sentido era roubada ao homem a sua grande capacidade: a de construir, a capacidade de simplesmente fazer. Fazer era o grande verbo humano, aquele que claramente tinha separado o homem da formiga, do cão ou das plantas: os seus fazeres eram gigantescos, poderosos; (Ibid., p. 49)

iii) Identificação final do narrador (a mais frequente)

No mundo havia, pois, dois sistemas organizados, e não apenas um. Havia o sistema dos vivos, dominado pelo grande homem das cidades mais

evoluídas, e o sistema da morte, perfeitamente desconhecido, com roldanas de outra natureza, que tinha objectivos e métodos específicos. (...) A doença não era consequência de uma natureza distraída. Pelo contrário, a natureza, pensava Lenz (...) (Ibid., pp. 61-62)

iv) O narrador “modalizador”

Diga-se que não havia neste choro o mínimo de falsidade. A mulher de Lenz era sincera, não havia qualquer interferência de intenção. O que existia era, sim, a manifestação de uma eficácia impressionante por parte daquele mecanismo a que chamamos enterro. Cada pessoa que chorava, e algumas tinham sido vistas a baixar a cabeça, chorava não pelo morto mas pelo ruído que as rodas daquele mecanismo libertavam. (...) A morte, cada morte individual, manifestava o fracasso económico, técnico e cultural das cidades (Ibid., pp. 82-83, sublinhado nosso)

Os exemplos supracitados vêm confirmar que: sendo a história a todo o momento interrompida pelo pensamento de Lenz, seja através de digressões da memória, em forma de analepses, por vezes *flashs* de frases proferidas pelo pai, outras de acontecimentos da infância e da adolescência, seja através de curtas divagações, ou até de frases no discurso indireto livre, fundindo enunciação com pensamento, se pode falar da constante captação do humano (no mundo) na permeabilidade ideológica que o discurso, em qualquer desses modelos, comporta.

Finalmente, temos a ressaltar a função de comunicação, numa percepção inicial, patente nos títulos e subtítulos, mas sobretudo no texto, cuja interpelação, ou apelo comunicativo aos leitores, é deste modo evidenciado:

(1) No valor imperativo do verbo e nas perguntas - “Olhemos para o que faz Lenz”, “Que importância tem um dedo?”, “Como domar um animal sem ter o pulso forte?”, “Por que falam entre si os homens do lixo?”, “De que se terá falado? Quem falou?”, “O que estará acontecer na casa de Buchmann?” e “Terá já acontecido algo?”;

(2) Na ocorrência frequente do verbo declarativo “dizer” utilizado de forma indefinida ou na primeira pessoa do plural - “Um movimento intelectual, diga-se, e intencional” (p. 25), “se aprestava a ganhá-lo de um modo, digamos, técnico,” (p. 249), “Como se disse, Buchmann em certos momentos” (p. 285), “na parte detrás, como dissemos já, da sede principal” (p. 297) e “A memória de Lenz, disse-se já, fraquejava” (p. 329);

(3) No verbo falar - “por uma outra particularidade de que falaremos a seguir.” (p. 116), “Noutra altura – e falamos aqui não de séculos mas de um ano de diferença” (302) e “Falemos desse episódio” (p. 336);

(4) Pontualmente através do verbo acrescentar - “Acrescente-se que Lenz” (p. 111);

(5) Menos frequente nos verbos designar e chamar - “designemo-la assim, da consciência e da mente de Lenz” (p. 283), “o homem apresentava-se sem, chamemos-lhe assim, o seu equipamento moral.” (p. 365);

(6) No verbo descrever - “O Dr. Selig então, como descrevíamos,” (p. 343);

(7) Em certas locuções - “É de notar que neste regresso” (p. 313), “Dado que, como é evidente, “ (pp. 320-321).

Em todas estas expressões, a ação comunicativa provoca um efeito imediato no leitor, como se fossem marcadores de um grande ato perlocucionário²²⁵ cuja estratégia é, repetidamente, mostrada à semelhança de um estímulo intelectual, pertença do leitor.

Nas funções ideológica e comunicativa, atrás mencionadas, o narrador surge em modelos enunciativos diferenciados, isto é, existem dois níveis na voz narrativa, ou, retomando a nomenclatura de Genette - que recusa o uso das formas gramaticais da primeira e da terceira pessoas - “duas atitudes narrativas” (1984, p. 243). Diz Genette que o narrador pode intervir a todo o instante na narrativa na medida em que

toda a narrativa é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa (mesmo que seja no plural académico, como quando Stendhal escreve: «*Confessaremos que...começámos a história do nosso herói...*»). A verdadeira questão é a de saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para designar *uma das suas personagens*.” (Idem, *ibid.*).

Para responder à questão de Genette, será importante considerar o narrador de ARET como uma entidade demiúrgica, de omnisciência incontestável, e que assoma timidamente, no limiar da linguagem, na primeira pessoa, para se deixar descobrir (v.

²²⁵ Um dos conceitos da teoria dos atos de fala de Austin: o *ato locucionário* consta de regras gramaticais, sem as quais não há sentido nem referência; o *ato ilocucionário* realiza uma ação pelo dizer algo a alguém num contexto, tais como o ato de fala de afirmação, de promessa, de ordem, de pedido. O *ato perlocucionário* provoca um efeito no ouvinte pelo fato de dizer algo que o impressiona, o amedronta, o satisfaz. Consideramos válida a prerrogativa de Habermas para quem existe um hiato entre o aspeto ilocucionário e o perlocucionário, justamente porque apenas atos ilocucionários levam a entendimento e atendem a pretensões da ação comunicativa.

p. 159, sublinhados da alínea iv) como entidade que materializa o ato de contar enquadrado pelos verbos dizer, falar, acrescentar, chamar e descrever na primeira pessoa do plural. Muitas vezes, ainda, são indicadores modalizantes - “como se fosse um padre” (p. 141), “Lenz defendia, aliás, uma teoria” (p. 36)), “«O medo é o segredo que a velocidade esconde»? Talvez. Como saber?” (p. 241), “De facto, os dois irmãos” (p. 268) e, ainda, o verbo parecer como elemento comparativo: “Pareciam herbívoros” (p. 305) - que permitem ao narrador manter-se na focalização interna, mas que trazem ao leitor alguma perturbação relativamente a esta pessoa que tanto pode ter um estatuto máximo de conhecimento como confundir-se com uma outra voz presente ou ausente na ação.

Neste contexto, sublinhe-se o sentido de dialogismo e de voz que, para Bakhtin, os enunciados comportam:

O discurso vivo e corrente está imediatamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao constituir-se na atmosfera do "já dito", o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo o diálogo vivo. (2010, p. 89)

No entendimento de que toda a palavra procede de alguém e se dirige para alguém, Bakhtin acentua a dinâmica da interação verbal e discursiva na comunicação, concretização fundamental da língua, isto é, toda a palavra "serve de expressão a *um* em relação ao *outro*" (Bakhtin, 2009, p. 117). É no espaço do texto, constituído a partir de outros textos, que contêm o discurso do autor e de outras pessoas, que, segundo Bakhtin, a interação verbal se estabelece entre o narrador e o leitor.

Oswald Ducrot (1984) virá a reformular o conceito de polifonia de Bakhtin, afastando-se do problema do plurilinguismo da linguagem romanesca, por este privilegiar uma imagem da linguagem e não tanto do homem, mas, ainda assim, partilhando o mesmo precedente que Bakhtin: pôr em causa a unicidade do sujeito falante. No último capítulo de *Le Dire Et Le Dit*, “Esboço de uma teoria polifónica da enunciação”, Ducrot (1984) começa por definir como objetivo: “contestar e, se possível, substituir – um postulado que [lhe] parece um pressuposto (...) da unicidade do sujeito falante.” (Ibidem, p. 171) para, de seguida, situar a sua pesquisa no âmbito da “pragmática semântica” ou da “pragmática linguística” (Ibid., p. 173).

Partindo da sua própria noção de enunciação, locutor e enunciador, o autor vem, então, propor um conceito de polifonia,²²⁶ nele integrando as diferentes perspectivas, ou pontos de vista, que se encontram não só no interior do discurso, mas de igual forma no interior dos enunciados. Assim, segundo a definição de Ducrot, de forma muito abreviada, a enunciação é o acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado, o locutor é o responsável pelo enunciado e os enunciadores surgem como encenações de pontos de vista, de perspectivas diferentes no interior do enunciado.²²⁷

Embora Ducrot, em *Les Mots du Discours*, apresente exemplos de polifonia,²²⁸ dada a sua insistência em especificidades que, regra geral, não encontram eco no discurso de ARET e, também, por não ser objetivo deste trabalho a análise exaustiva do discurso, mas sim o de fazer notar casos em que dos enunciados emergem outras vozes, a abordagem que se seguirá é autónoma relativamente aos exemplos de Ducrot. Deste modo, e tendo em conta a polifonia como um aspeto constitutivo do sentido, destacamos os efeitos de alguns casos de polifonia sobre os enunciados, bem como a forma como as diferentes vozes se incorporam no processo de focalização do narrador, através dos mecanismos da linguagem mais recorrentes no romance que podem orientar e organizar a perceção de outras vozes.

1. As expressões em *itálico* surgem, muitas vezes, associadas a um diálogo da personagem consigo própria, a um solilóquio, e.g., “Lenz sentia faltar ao homem a ciência capaz de radiografar os elementos da natureza. *Ver o crânio da paisagem*, eis um objectivo, murmurou para si próprio Lenz” (p. 50), mas podem ainda:

a) substituir as marcas tradicionais do discurso direto, alternando a voz do locutor com a personagem, convocando mais informação, por vezes expressando ironia, sobre a fundamentação da sua ação

²²⁶ A teoria de polifonia de Ducrot é, ainda, inspirada pelos estudos de Charles Bally, definindo dois tipos de polifonia: 1) quando no mesmo enunciado existe mais do que um locutor (intertextualidade explícita); 2) quando no mesmo enunciado existe mais de um enunciador (intertextualidade implícita).

²²⁷ Apesar da palavra “enunciadores” remeter para aqueles que produzem o enunciado, para Ducrot, estes últimos não têm existência como seres discursivos, apenas existem no entendimento de que todo o enunciado é produzido na conjugação de um conjunto de vozes e de pontos de vista. A propósito da exclamação contida na palavra “Enfin”, Ducrot diz “Ora este enunciador, que deve assistir à cena descrita, que deve vivê-la, é evidentemente distinto do narrador que não tem nenhuma razão para se impacientar ou exclamar.” (Ducrot, 1984, p. 197).

²²⁸ Ducrot trata os casos de dupla enunciação, onde inclui o relato em estilo direto (RED), como uma primeira forma de polifonia. Para o autor, há duas formas de polifonia: a que ocorre ao nível do locutor e outra, mais frequente, a que ocorre no nível dos enunciadores (que desenvolve).

A sua aproximação ao sofrimento era individual; não aceitava o sofrimento emprestado de outros; compaixão era um sentimento desnecessário, ou, como o próprio Lenz referia, *uma ferramenta inútil para a existência*, que tecnicamente nada resolvia: alguém segurava num martelo para unir dois tecidos. (p. 62)

/

Diga-se que a sua mulher, Maria Buchmann, já há vários anos se conformara com a decisão – nas palavras de Lenz – *de estancar a produção de fracos. Não quero que um médico da geração seguinte venha a salvar a vida de uma criança com o meu nome*. (p. 80)

b) mesclar dois pontos de vista, convocando outra voz

A ética de Frederich Buchmann sobre este assunto era também clara, e Lenz absorvera-a por completo: *Quem mata um amigo por acidente, se for honrado, a seguir escolherá o suicídio*. (...) (p. 105)

/

Pelo contrário, [Rafa] estava a olhar, de forma explícita, *sem qualquer humildade*, para a mão de Lenz no seio da sua mulher; e, mais do que isso, comentava, em voz alta o que *o Dr. Lenz estava a fazer à sua mulher*. (p. 240)

c) reportar outra focalização, através de vozes de figurantes, de personagens ausentes, cuja opinião representa um ponto de vista externo à narração

Lenz Buchmann, que nascera já com genes dominados pela lucidez, aprendera depois, pela medicina, a reservar uma certa distância em relação ao sofrimento do outro, distância essa que poderia, por outras pessoas, ser classificada de *incapacidade de empatia* ou mesmo de *perversidade*; ou podia simplesmente ser entendida enquanto puro profissionalismo. (p. 221)

/

[Julia] Protegia desde muito cedo o irmão que pela sua deficiência fora o alvo fácil da troça das crianças. Troça e sarcasmo que, mais tarde, haviam sido trocados por uma bem mais educada dificuldade para encontrar emprego – *o que vai fazer um surdo-mudo? Restam-lhe os olhos. O que vai fazer com eles? Olhar?* Fora Julia que lhe conseguira o primeiro emprego (...) (pp. 263-264)

d) fazer coincidir duas vozes; o narrador apropria-se do código linguístico de Lenz, fazendo uso declarado da ironia própria da personagem

Outra das novas entradas relevantes a que não se pode deixar de se fazer referência foi a entrada de *livros Liegnitz*, se assim lhes podemos chamar. (p. 270)

/

(...) a casa de Lenz Buchmann foi assim sendo invadida por outros objectos, objectos de *outra família* – tanto no sentido de família humana quanto no sentido de família de gosto. (p. 268)

e) descobrir uma voz mais íntima para evidenciar o desprezo pelo outro

Estava certo (...) de que o facto de morrer com uma bala na cabeça, de forma trágica, abrupta, não aceitando, portanto, de forma progressiva a doença, estava certo de que esse gesto *entusiasmaria as pessoas*, tinha sido esta a expressão utilizada; (p. 359)

2. As expressões, ou, pontualmente, palavras entre aspas, que se associam com frequência à memória de situações mais marcantes, revelam:

a) simultaneidade de vozes

Mas antes o vagabundo era humilhado com uma lentidão invulgar. Ele – ou mesmo a mulher – com um movimento ameaçavam ir buscar dinheiro da carteira para lhe dar, mas paravam e diziam: «ainda não é o momento» (p. 51)

b) recuperação da voz, ou do ponto de vista, do pai na memória de Lenz (mais frequentes)

Sentia-se digno porque a sua mão direita era «em combate» (na operação), digna ela mesma.²²⁹ (p. 32)

/

Poucas vezes (embora marcantes) Lenz foi colocado na «prisão» por cometer a *ilegalidade* de mostrar medo. (p. 91)

/

Mas Frederich alertara desde cedo os filhos para o outro momento da natureza, o momento em que a natureza se torna guerreira - «só aí vale a pena tirar fotografias», dizia. (...) E por isso, defendia Frederich, é que a natureza (...) nos «dias fracos», enganava. (p. 94)

/

As condições haviam mudado por completo, mas a importância da frase – «o medo é o mistério que a velocidade esconde» - mantinha-se; agora focada na acção dos outros. (p. 225)

c) ressonância de vozes do coletivo político ou religioso

Fora ele que lançara a ideia-base da campanha de Kestner: «É necessário forçar o movimento.». Este «movimento forçado» tornara-se rapidamente uma espécie de senha que os homens transmitiam uns aos outros. (p. 210)

/

Deste modo, o *outro lado*, sobre o qual a multidão tem curiosidade, deveria deslocar-se de sítios desconhecidos e mágicos – o «depois da morte», «o

²²⁹ Influência da educação e do vocabulário militar do pai.

céu», «o inferno», para aquilo que existe e cuja prova de existência é o facto de poder ser derrubado. (p. 210)

3. Os verbos no plural majestático - o narrador assume a sua presença na primeira pessoa²³⁰ - integram:

a) um narrador-autor que organiza o trabalho de contar a história

Lenz recordou várias vezes este relato do pai, tanto para se controlar a si próprio (...) quanto por uma outra particularidade de que falaremos a seguir. (p. 116)

/

(...) e na parte detrás, como dissemos já, da sede principal (...) (p. 297)

/

(...) Falemos desse episódio. (p. 336)

/

“O Dr. Selig então, como descrevíamos, começando no couro cabeludo e depois de passar por todas as zonas intermédias do corpo, terminou na base dos pés nus. (p. 343)

b) o narrador que traz outra voz discursiva, intensificando a sua autoridade (a forma verbal seguida dos advérbios “assim”, “aqui”, “já”)

No meio daquelas amplas movimentações (...) designemo-la , assim, da consciência e da mente de Lenz (...) (p. 283)

/

Noutra altura – e falamos aqui não de séculos mas de um ano de diferença (...) (p. 302)

/

A memória de Lenz, disse-se já, fraquejava (...) (p.329)

c) uma mudança de focalização, desviando, momentaneamente, o narrador heterodiegético para homodiegético, solidário e, ao mesmo tempo, testemunha da perspectiva de Julia

[Julia] transmitindo, pelo menos a si própria (...) A percepção já de todo evidente de que Lenz estava a morrer marcava aquele encontro – estávamos perante uma despedida rara, completamente inusual (...) (p. 310)

²³⁰ A grande maioria dos verbos, que dizem diretamente respeito ao narrador, encontram-se na terceira pessoa do singular nas formas pronominais “Um movimento intelectual, diga-se, e intencional” (p 25), “Acrescente-se que Lenz” (p. 111), “Como se disse, Buchmann em certos momentos” (p. 285).

4. Formas comparativas que desviam e ampliam o ponto de vista do narrador genérico ao acrescentarem informação:

a) “como se” (bastante frequente):

como se a criadita ainda não estivesse feita (p. 11)

/

como se os dois homens fossem cúmplices (p. 241)

b) verbo “parecer”

Pareciam herbívoros [as pessoas da cidade] que não sabem, depois de tantos séculos de aprendizagem, identificar os animais carnívoros (...) (p. 305)

5. Expressões enfáticas que interrompem o distanciamento da voz anterior e trazem o interlocutor para mais perto ao atestar um acontecimento:

a) reforçando (“é evidente”, “de facto”, “é de notar”)

É evidente que Lenz Buchmann não pararia enquanto não chegasse àquele ponto: o louco Rafa acabou de entrar em sua casa. (p. 239)

/

De facto, os dois irmãos Liegnitz (...) não tinham (...) os gostos e os hábitos requintados e nobres dos Buchmann (...) (p. 268)

/

É de notar que neste regresso (...) o Sr. Buchmann repetiu aquele seu tique (...) (p. 313)

b) opondo (“aliás”)

Lenz defendia, aliás, uma teoria que a cada momento comprovava: um homem entediado (...) morrerá muito mais rapidamente. (p. 36)

c) ajustando (“talvez com mais exactidão”)

O que espantava mais Buchmann era o modo como o medo e a velocidade, a determinada altura se misturavam (...) Ou, talvez com mais exactidão: o grande rastilho do mundo (...) (p. 228)

d) desviando (“porém”)

O papel do homem (...) repetindo, enfim, de modo modesto, o gesto de quem agarra a mão do outro que começava já a cair das alturas. Porém, Lenz não gosta de ver a sua mão utilizada em actos destes, que transcendem

as suas competências, a sua profissão, os seus deveres de médico. (pp. 75-76)

Quando associamos à polifonia marcadores de modalização (verbos, alguns advérbios e locuções) o objetivo não é outro senão o de validar a existência de um posicionamento enunciativo menos óbvio, mas significativo, quer ao nível da pragmática textual e das implicações com a semanticidade narrativa, quer ao nível da relação entre autor empírico e narrador/ locutor e enunciador (nos termos de Ducrot).

A alteridade que os enunciados polifónicos invocam, muitas vezes, desloca a polifonia para o âmbito da intertextualidade que não deixa, por via do intertexto, de estar associada à polifonia. Porém, a opção de não incluir outras vozes, que não as do próprio texto, tem como fundamento o facto de a maioria dos casos de intertextualidade estarem dependentes de um universo individual onde vive a competência cultural do leitor. Mencionamos, por isso, apenas a título exemplificativo, a possibilidade dessa leitura ser feita por duas vias i) através de expressões, ou de títulos, como o “Elogio da lentidão” (223), a remeter para o atemporal *Elogio da loucura* de Erasmo e “Os pés na Igreja” (p. 164) – registo irónico de “os pés na terra” -, ou “Tal pai tal filho” (p. 351) que integram um registo mais popular; ii) ARET incorporou um intertexto mais amplo, o dos restantes romances da tetralogia, nomeadamente, *A Máquina de Joseph Walser e Jerusalém*, para referenciar a ação histórica ao tempo de Joseph Walser no hospital do Dr. Lenz Buchmann e, em simultâneo, do oficial ferido devido ao rebentamento de uma bomba; a personagem Rafa havia estado internado no Hospício Rosenberg (*Jerusalém*). A intertextualidade, assim entendida, traz consigo a consolidação de um tempo e de um espaço comuns em *O Reino*.

Dos diferentes mecanismos textuais reportados, pese embora a tutela de um narrador onisciente, emerge uma narração plurivocal que enfatiza aspetos determinantes na coesão do discurso ficcional e não ficcional para a respetiva interpretação. Podemos concluir que (1) através da voz do narrador, são convocadas as vozes de personagens/outros locutores individuais (Lenz, pai de Lenz, Rafa) e coletivas (cidade, igreja, pessoas que troçavam do irmão de Julia) em que interagem, sobretudo, o trauma emocional, a violência e o desprezo pelo outro; (2) a presença de enunciadores (na perspetiva de Ducrot), que irrompem constantemente no discurso do narrador sempre que a voz denuncia maior proximidade, ou intimidade, com o

pensamento da personagem, trazendo, regra geral reflexões e posicionamentos da ordem do racional; (3) o narrador/locutor distancia-se, criticamente, de outra(s) voz(es) através da ironia, provocando a coexistência de duas instâncias para realçar a supremacia de um em relação ao outro; (4) o leitor/ interlocutor é, estrategicamente, chamado para se associar ao ponto de vista do locutor ou do enunciador, sobretudo através de expressões e de verbos passíveis de suscitar a sua adesão.

A convocação de outros locutores/narradores, enunciadores e interlocutores, para além de conferir ao narrador genérico de ARET uma competência discursiva fiável, intensifica o código moral da personagem principal e reforça as estratégias de implementação do poder, através da apropriação desse código e da sua transmutação linguística, instaurando-se um estado de banalidade relativamente à ação violenta e destrutiva de Lenz. Poder-se-á, mesmo, acrescentar que o discurso do narrador serve o poder do protagonista, ou que, no limite, a enunciação tende, também por via do seu carácter polifónico, a encenar um mundo à beira do abismo.

3. “A uma certa altitude tudo é um”²³¹

A estrutura tripartida de *Aprender a rezar na Era da Técnica* – “Força”, “Doença” e “Morte” - faz menção a um outro intertexto de dimensão universal, isto é, a vida. À semelhança de um tríptico que representa, no seu conjunto, os três atos da existência de Lenz, conseguimos apreender um sentido de unidade e equilíbrio, *ab initio*, na estrutura externa, vendo-se implícita a simbologia do número três, e na organização dos episódios, unidades soltas a precisarem de unidade interna. Presente-se, aliás, uma tensão entre todos os elementos, o material, o espiritual e o racional que apenas no final do romance será apaziguada.

Relativamente à ação e à forma como se organiza a nível interno, torna-se perceptível, também, uma trimorfia estrutural, parecendo fazer sentido a aproximação à exposição, conflito e desenlace característicos do modelo dramático, corroborado, também, pelo apelo a alguns efeitos da ordem do trágico. Assim, em cada uma das partes existem três eixos actanciais de relevo que passamos a desenvolver.

A. “Primeira Parte”:

Eixo um (exposição) - É caracterizada a personagem em função de dois polos, o profissional, marcado pela racionalidade, e o privado, marcado pelo instinto; é na eficácia de Lenz Buchmann como cirurgião (1) e no assumido desprezo pelos outros, pacientes, desconhecidos, ou, mesmo, familiares (2), que a personagem se define; através de regressões de memória – analepses – contextualiza-se, justificando a ação da personagem como o efeito/ consequência da educação autoritária do pai, Frederick Buchmann (3).

(1)

O pulso de Lenz parecia suportado por um pedaço de metal e não por um braço. E o que se movia eram os dedos; o bisturi era um instrumento simples (...) a sensação de tragédia ou o festejo que nascia desse instrumento alcançava os limites. Precisa e profunda, a mão direita, com o bisturi, expressava os vários graus da intensidade do mundo (...) O bisturi batia no organismo, enfiava-se dentro dele, não o rodeava ou cercava. (p. 26)

(2)

²³¹ Tavares, 2006c, p. 16.

Aquela carta não era de facto do seu mundo, não era da sua física, da sua ciência, não pertencia ao mundo das suas máquinas de efeitos espantosos (...) A compaixão do irmão por aquela carta – nessa aliança entre dois fracos – tornava evidente qual a acção que se exigia a Lenz.(...) Lenz agarra na carta e rasga-a, uma vez, duas, três vezes: a carta está destruída.²³² (pp. 75-76)

(3)

Lenz era alguém que nascera e fora educado para matar e por devaneio intelectual decidira exercer a medicina.²³³ (p. 104)

Eixo dois (conflito) - Por um lado, Lenz precisa de sentir que tem poder sobre mais pessoas e é essa nova vontade²³⁴ que o leva a entrar no Partido (1) e, por outro lado, o descontrolo, provocado pelo instinto sexual, retira-lhe, por completo, a autonomia do corpo e dilui-lhe a vontade (2).

(1)

Estava cansado de tratar com homens individuais e de ele mesmo ser um homem individual; aquela não era a sua escala; queria operar a doença de uma cidade inteira e não de um único e insignificante ser vivo. (p. 89)

(2)

Tudo o que poderia fazer, quando excitado sexualmente, pertencia a um conjunto de acções que jamais poderia ter o seu nome por completo, precisamente porque havia uma deslocação da propriedade do corpo. (...) e entrava nesse outro universo grotesco e desprovido de explicações (...) eis pois o segundo mundo onde se sentia entrar quando excitado: um mundo que não compreendia nem controlava. (pp. 194-195)

Eixo três (desenlace) - A nível privado: Lenz decide eliminar os intervenientes, que ele próprio convocou, para satisfação da sua fome sexual, i. e., o louco-observador e a mulher, Maria, assassinados quando a situação fica fora de controlo, no momento em que o louco quer substituir a Lenz, tentando penetrar a mulher (1); a nível público: Lenz, na noite em que ganham as eleições²³⁵, começa a planear matar o presidente do

²³² Uma doente terminal, internada no hospital, havia pedido a Lenz que colocasse no correio uma carta em que pedia aos filhos, que viviam no estrangeiro, que fossem ao hospital para, assim, se poder despedir deles.

²³³ Optámos por transcrever uma citação que não particulariza este ou aquele aspeto da educação de Lenz, mas sim a característica transversal que irá dar origem aos crimes de Lenz e que é resultado da formação militar do pai.

²³⁴ No funeral do irmão, Lenz observa e fica fascinado pela forma como a população se dirige e cumprimenta o presidente da cidade e, nesse momento, instaura-se a ambição de ser “cumprimentado como se fosse um país ou uma cidade.” (p. 86).

²³⁵ Lenz não concretiza a intenção de matar Hamm Kestner porque a doença o irá impedir.

Partido (2); no último episódio, desta “Primeira Parte”, afinal, será Lenz Buchmann quem, brevemente, irá morrer e não está preparado, porque essa lição o pai não lha dera (3).

(1)

De repente, soou um estrondo. Lenz disparara certamente sobre a cabeça do bom louco Rafa. Por um instante, Lenz Buchmann ficou parado, com a arma em posição. (...) Algo se passou então na cabeça de Lenz Buchmann. (...) Foi rápido, desviou apenas alguns centímetros o cano da arma, apontou na direção da cabeça da Sr.^a Buchmann, e disparou. (p. 241)

(2)

Lenz Buchmann despediu-se pois do novo Presidente do Partido com um abraço forte e vivamente saudado pela multidão, mas ao regressar a casa (...) murmurou para a menina Liegnitz:
- Não vai ficar neste cargo muito tempo. Vou matá-lo. (p. 254)

(3)

Era inequívoco: os pontos negros estavam por todo o lado. A sua cabeça já não era totalmente sua. Fora invadida, por dentro, cobardemente. O que deveria, pois, dizer naquela situação? Isso nunca Lenz Buchmann havia aprendido. (p. 255)

B. “Segunda Parte”:

Eixo um (exposição) - A doença instala-se no corpo de Lenz e os irmãos Liegnitz instalam-se na casa da família Buchmann para cuidar dele.

A decadência física de Lenz Buchmann era assim acompanhada por uma presença cada vez mais vigorosa e por uma força que se impunha a cada metro quadrado da casa – a presença dos dois irmãos Liegnitz. Em suma, a família Liegnitz avançava. (p. 266)

Eixo dois (conflito) - Lenz tenta preservar os únicos dois valores que herdou do pai e que preza acima de tudo: a) a biblioteca, de que, ciosamente, guarda a chave (na mesa de cabeceira) para impedir a entrada nela dos novos habitantes da casa e que, já muito doente, irá depositar na campa paterna (1); b) o nome do pai, que encarrega Gustav Liegnitz de polir (ao lado do seu) na placa de bronze com o brasão da família²³⁶, e que, quando a memória aos poucos se esvai, guarda numa folha (na mesa de cabeceira) para ir repetindo (2).

²³⁶ Lenz começa por pedir a Gustav que elimine o nome do irmão Albert da placa, o nome da mãe é deixado, embora fosse um nome fraco, mas apenas quer que sejam polidos o seu e o nome do pai.

(1)

De qualquer maneira, a sua biblioteca, a biblioteca que juntava duas fortes bibliotecas – a de Frederich Buchmann e a de Lenz Buchmann – permanecia inviolável e, entre os objectos e os documentos mais importantes que guardava nas gavetas da sua mesa-de-cabeceira estava precisamente a chave desse compartimento fulcral. (p. 271)

/

É de notar que neste regresso, já depois, na estação, e em todos os momentos subsequentes, nem mais uma vez o Sr. Buchmann repetiu aquele seu tique de, com a mão esquerda enfiada no bolso acariciar, rodar, manipular, de um lado para o outro, a chave; e isto porque ele não regressara com a chave que levava para a cidade natal do pai, Frederich. (p.313)

(2)

A placa tinha agora apenas três nomes e, de entre eles, dois polidos com muito mais empenho brilhavam, fazendo parecer que as letras tinham sido inscritas na véspera e não há décadas como na verdade sucedera. (p. 280)

/

Frederich Taubert Buchmann, Frederich Taubert Buchmann, repetia, incansável, com esforço, o moribundo Lenz – era essa a sua última tarefa. (p. 338)

Eixo três (desenlace) - Esta “Segunda Parte” termina com a resolução do conflito que consciente (Lenz) e inconscientemente (Julia e Gustav) se instalou entre os dois nomes: Buchmann – Liegnitz; a força de Julia Liegnitz vence face ao estado vegetativo de Lenz, não pela violência, mas pela compaixão. No último exame médico, face à incapacidade de Lenz para fazer os movimentos que o médico solicita, é Julia quem se lhe substitui.

(...) era, então, Julia que, parecendo um aluno melhor a sussurrar a matéria ao aluno mais fraco, ao lado da cama e em pé, sem disso ter consciência, inspirava com o máximo de profundidade e expirava depois, fazendo, com a contenção possível mas desnecessariamente, o que o Sr. Buchmann já não era capaz de fazer.

C. “Terceira Parte”:

Eixo um (exposição) - Lenz quer suicidar-se (1) e pede a Julia que o ajude (2), contudo, é o irmão - filho do soldado Liegnitz, assassinado, sem motivo, pelo seu pai e mentor, Frederich Buchmann - que o ajudará, pese embora o insucesso da tarefa, pois Lenz já perdera a força para o fazer (3).

(1)

O pai, Frederick, suicidara-se com um tiro na cabeça e para ele, um Buchmann, a ideia de que tinha o dever de só morrer sob a força do metal era uma ideia fixa e inegociável. (p. 351)

(2)

A única coisa que pedia é que ela segurasse a arma, ele mesmo iria premir o gatilho. Era a sua responsabilidade – não lhe queria passar, a ela, esse último peso. (p. 353)

(3)

Empurrou o gatilho, mas tal não foi propriamente um empurrão, foi mais um toque. (...) fez ainda uma última tentativa, mas com resultados ainda menos evidentes (...) Foi então que Lenz pediu a Gustav explicitamente que disparasse; ele não conseguia. (...) Num primeiro impulso a mão direita de Gustav ainda se moveu, mas muito longe – de novo a esta escala – de chegar ao local do gatilho a sua mão parou. (p. 363)

Eixo dois (conflito) - A incapacidade de expulsar o sacerdote chamado por Julia para lhe dar a extrema-unção.

Buchmann, ainda o sacerdote falava, só pensava no momento em que ficaria a sós com Julia e a insultaria por aquele atrevimento estúpido (...) pensava em dizer *Não, Não* em voz alta. Porém, sentiu logo que tal era um esforço inconsequente. Não conseguiria. (...) Lenz fez então o tal sinal e o sacerdote, solícito, de imediato aproximou o rosto de Lenz (...) já Lenz, reunindo naquele momento todas as forças que tinha no interior da sua boca, avançava com uma cuspidela (...) o que de facto aconteceu foi que o cuspo não chegou a ser projectado; e o que de dentro do seu corpo parecera uma cuspidela firme atirada contra os olhos do sacerdote tinha sido (...) um descontrolo de saliva que fizera com que o seu rosto – o de Lenz Buchmann – ficasse sujo (...) (pp. 368-370)

Eixo três (desenlace) - a morte de Lenz.

Estava, pois, só: Lenz Buchmann, deixado para trás, sozinho, com os seus olhos. (...) Depois talvez tenha existido uma pausa e de novo da televisão veio uma luz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi; deixou-se ir. (p. 357)

Ainda que se confirmem três unidades unas *per se*, aludindo-se à verosimilhança partes / a(c)tos, a unidade de ação tradicional apenas se concretiza na totalidade, no conjunto das três partes²³⁷ do romance. Podemos, mesmo, concluir que

²³⁷ Aristóteles, na *Poética*, considera que as partes da ação devem ser apenas três: a introdução ou pré-história que informa o espectador sobre os antecedentes da matéria representada; a parte mediana ou

o núcleo da unidade se situa na personagem principal que orienta o seu percurso através do “fazer”, “o grande verbo humano”²³⁸ para Lenz (p. 49), e elimina qualquer obstáculo (sentimentos e pessoas) à sua “posição”, ao seu modelo de “avançar”, rumando, célere, para a ruína ontológica. O percurso trágico da personagem é, desde logo, perçecionado nos vários indícios, nomeadamente, na resposta de Lenz, depois de abandonar a medicina, àqueles que preveem o seu regresso, “Prometi a mim mesmo só voltar ao hospital na qualidade de doente.” (p. 100), ou na sua caracterização como “alguém que nascera e fora educado para matar” (p. 104), ainda quando, depois de fazer sexo, dirige o seu desprezo à mulher e aos observadores, sentindo “um nojo muscular, incontrolável” (p. 194). O fim, seja a morte do corpo (matéria), seja a morte do espírito, patente na perda da “força” de Lenz, incompatibiliza-se com a vontade do homem como motor ou energia - lembramos a ideia aristotélica da vontade das personagens como força impulsionadora da ação -, pois a tragédia da crença na técnica retrata, justamente, a característica principal da condição humana: o nascimento para a morte. A unidade na morte. Lê-se na *Poética*:

(...) una seja a imitação, quando seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.» (Aristóteles, 1986, pp. 114-115)

A preocupação de Aristóteles com a elaboração objetiva do drama trágico, i. e., com a composição da própria ação, a cuja composição “una” corresponde a imitação de um objeto, aponta para uma relação de causalidade dos acontecimentos:

É porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verosimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra. (Ibidem, p. 117)

história propriamente dita; o fim, ou conclusão da história representada, que implica a recuperação da harmonia inicial ou o refreamento da ação dramática.

²³⁸ A ação de “fazer” é, estruturalmente, o *leitmotiv*, da personagem. Desde a iniciação sexual (“fazer a criadita”), à formação política de Julia (Lenz pensa que estava a “fazê-la” como fizera a criadita (p.173)) para Lenz “fazer” é o motor que impulsiona a ação dos fortes e, apenas, quando surge a primeira falha de memória, um dos sintomas do tumor, Lenz diz para si próprio: “Nada a fazer” (p. 201).

Partindo do conceito aristotélico de que a intriga é a mimese da ação, Ricoeur (1994), logo no início de *Temps et Récit*, diz que a função mimética se exerce “de preferência no campo da ação e dos seus valores temporais” (Ibidem, p. 12) e, nessa perspectiva, o fluxo temporal em que a vida de Lenz se desenrola traz consigo a experiência humana da totalidade.

Vamos encontrar nas analepses, as remissões à educação de Lenz, à infância, adolescência e início da idade adulta, que se revelam estruturadoras da narrativa na medida em que convocam uma personagem temporalmente fora intriga, o pai de Lenz, Frederich Buchmann. Contudo, a sua presença, por um lado, traz marcas acentuadas de um tempo histórico carregado de ideologia, a Primeira Guerra Mundial, e, por outro, enclausura Lenz nas suas próprias convicções de existência até ao momento da sua morte.

O marcador temporal de que dispomos para situar a ação num tempo histórico, e do qual partimos para encontrar um efeito de unidade, surge quando, numa das reflexões de Lenz, este refere que a sua opção por medicina e não pela carreira militar, à semelhança do pai, se deveu ao facto de a “escolha da sua profissão coincidir com a paragem da guerra; ou mais precisamente com um intervalo – poucos anos depois, ela, a guerra, voltara.” (p. 105). Um indício esparso de que o começo da ação do romance coincide com a guerra, aqui, já, a Segunda Grande Guerra, surge na sequência textual “A embriaguez dos que sobrevivem” (p. 33), numa reflexão de Lenz sobre o rebentamento de uma bomba. Num episódio depois, “Movimento e imobilidade. Ataque e defesa”, é acrescentada mais uma peça a este *puzzle* temporal feito de *flashes* dispersos: “Ocorrerá a tentativa de assassinato de um importante oficial” (p. 35); mas só na sequência seguinte (“Regresso à calma”), no segundo episódio, “Que importância tem um dedo” (pp. 45-46), a alusão clara ao dedo amputado da mão de Joseph Walser, e o início tétrico do episódio²³⁹ circunscreve o tempo da atividade médica de Lenz Buchmann, ao do romance *A Máquina de Joseph Walser*.

A “nova posição no mundo” do protagonista, isto é, a sua ação partidária, desenvolve-se num período já posterior à guerra, de democracia, em que a passividade dos homens se instala e os dois políticos Hamm Kestner e Lenz Buchmann pensam

²³⁹ Numa alusão às listas do regime nazi com os nomes de judeus, Lenz reflete sobre os números que as colunas das tabelas exibem. Para si, olhar para “uma tabela estatística da população”, fá-lo “entender cada um dos actos que regimes mais violentos haviam cometido.” (p. 45), posição, aliás, muito próxima da de Theodor Busbeck (*Jerusalém*).

em estratégias para retirar proventos políticos: “A indiferença era perigosa. A curto prazo podia ser útil, mas com o tempo tornar-se-ia mais ameaçadora do que um outro Partido forte, defendeu Lenz.” (p. 192).

Ainda segundo Ricoeur, o caráter temporal da experiência humana está na origem, quer da identidade estrutural da função narrativa, quer na exigência de verdade de toda a obra narrativa, assim, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.” (1994, p. 15). A este diálogo interdisciplinar, entre a filosofia e a antropologia, corresponde, em ARET, na exata proporção de cada uma das três partes, uma medida temporal, rítmica, que, ora abrevia, ora distende a existência do protagonista. Atentemos, então, na interação do tempo cronológico, com as “posições” de Lenz.

É no segundo episódio da “Primeira Parte” que surge o primeiro marcador significativo do tempo da história, “Lenz (...) pensando na criadita que há mais de dez anos, debaixo dos incentivos do pai, o servira pela primeira vez, Lenz apontou e disparou.” (p. 15), remetendo para a analepse com que o romance se inicia; é no título do primeiro episódio, “O adolescente Lenz conhece a crueldade”, que se entende este tempo presente da história; assim, tendo em conta que “mais de”, por hipótese, pode conter um intervalo de até mais três anos e, considerando a idade de quinze anos para a iniciação sexual masculina, Lenz, no início da ação teria cerca de trinta anos.

A violência da situação com que abre o romance, mais do que a iniciação sexual de Lenz, vivifica a “coisificação” da empregada, acentuada pelo diminutivo (“a criadita”), e, ao mesmo tempo, o *voyeurismo* do pai. Na cena seguinte, “A caça”, a violência é apaziguada, parcialmente, pela ação de Lenz, de onde irrompe, ainda antes de qualquer contextualização temporal, a comparação entre a “moral” do bosque (“rude”), onde Lenz se encontra, e a sua entrada no quarto da “criadita” quando adolescente; ora, a digressão da memória a este acontecimento, afinal, tão marcante para Lenz que, *inclusive*, lhe chega com uma impressão olfativa²⁴⁰, parece incorporar a cena inicial, na medida em que Lenz já teria iniciado essa rememoração, implicando um desencontro entre o tempo da história e o tempo do discurso; argumento que se

²⁴⁰ “Havia no bosque uma outra lei. No bosque a moral era indelicada, rude, era o mesmo que entrar no quarto da criadita, enquanto adolescente; naquele quarto dos fundos, com cheiros muito diferentes dos que existiam na casa principal, na casa dos pais.” (p. 14).

poderá também sustentar no facto de a sequência inicial “Aprendizagem” apenas ser constituída por estes dois episódios e porque, noutras sequências, internamente, o processo narrativo assenta nesta mesma técnica²⁴¹. Ressalvamos que esta técnica produz o efeito-surpresa e, de seguida, provoca no leitor a necessidade de voltar atrás, já com mais informação, para melhor captar a totalidade do sentido da reflexão filosófica, do discurso, ou da ação.

Relativamente à vida privada de Lenz, a indicação de que o vagabundo frequenta a sua casa há seis meses - “o Dr. Lenz disse, de súbito, para aquele homem, a quem, depois de seis meses, ainda não havia perguntado o nome” (p. 52) -, não é anódina ou aleatória, pois este intervalo temporal, que resume a ação, inscreve a sua frequência num ritual, sádico, iniciado no episódio “Olhemos para o que faz Lenz” (p. 17); Lenz, a troco de comida e dinheiro, vem convidando, desde então, o vagabundo, para frequentar a sua casa (cozinha) como observador das relações sexuais com a mulher.

O retrato da relação de Lenz com os mais frágeis, é permeado pelos referentes temporais num episódio ilustrativo da crueldade de Lenz; relativamente a uma paciente sua internada, o informante “há largos meses” (p. 65) introduz a noção de que, mesmo conhecendo a mulher doente há algum tempo, Lenz não consegue a empatia que assiste, regra geral, estas situações; a doente moribunda entrega-lhe uma carta para que este coloque no correio, na qual pede aos filhos que a visitem antes de morrer; para enfatizar a falta de compaixão, o narrador expõe a situação, através de múltiplas marcas da passagem do tempo, e que resumimos: Lenz “no fim desse dia” deixou a carta numa mesa onde se costumavam misturar os papeis e jornais (p.67), na “semana seguinte” a carta continuou no meio desses cartas (p. 67), no final da semana, no “sábado”, Lenz separou-a e colocou-a num lugar visível (pp. 67-68), “Mas os dias

²⁴¹ Por exemplo, na sequência “Uma explosão” (p. 33), o primeiro episódio, “A embriaguez dos que sobrevivem”, pode ser encaixado no acontecimento propriamente dito, que surge apenas no segundo episódio, “Movimento e imobilidade. Ataque e defesa” (p. 35), ou seja, o rebentamento concreto da bomba é mencionado pela primeira vez, neste episódio, porém Lenz começa a refletir, antes de o leitor ter conhecimento do facto, no episódio anterior (“A embriaguez dos que sobrevivem”). Contudo, esta técnica narrativa é mais frequente no interior dos episódios, iniciados por considerações gerais, aparentemente filosóficas, mas que ganham sentido na diegese um pouco mais à frente. Apresentamos como exemplo, um episódio mais curto, “Por enquanto não”, do qual transcrevemos o início e o fim: “Suspende era o verbo por excelência do poder, do rei que pode colocar o polegar para baixo determinando a execução de um prisioneiro, mas que no último momento decide suspender o gesto. Não se arrepende, vai apenas pensar. É o *ainda não*, ou, o mais terrível: *por enquanto não*. (...) Aquele homem tem o poder de dizer *por enquanto não*; era dessa posição que Lenz se queria apoderar.” (pp. 226-227).

passaram” (p. 69) e Lenz esqueceu-se da carta; o irmão sensibiliza-o para a importância de a carta ser enviada e, “No dia seguinte” à advertência do irmão, decide não a enviar (p. 72) para, finalmente, a rasgar em vários pedaços.

Já quanto à doença do irmão de Lenz, Albert, para além da indicação de que a doença avançara “Em dois meses” (p. 77), não existe mais nenhuma informação de natureza temporal; como a doença e a morte do irmão e da paciente moribunda se mesclam, em forma de sumário, poderemos inferir que é do interesse do narrador a velocidade discursiva e a conseqüente economia que ela representa no discurso, ou, apenas, se evidencia a pouca importância que a vida de Albert tinha para Lenz.²⁴² A indicação de que Lenz não sentiu qualquer “incómodo moral com a apropriação rápida de todos os bens do irmão” (p. 109) é acentuada, num resumido discurso: “A antiga casa de Albert Buchmann (...) havia sido vendida em menos de seis meses” (Idem, *ibid.*); e, assim, a expressão adverbial “em menos de” corroboraria a urgência de Lenz se libertar da existência do irmão para passar a ser o único herdeiro do apelido do pai.

Na política, a vida de Lenz “em poucos meses” muda (p. 101), Lenz entra num “novo tempo” (p. 113), subindo rapidamente na estrutura do Partido; ensina a Julia, “ao longo de alguns anos os mecanismos da existência ” (p. 172), e “Em dois anos” Julia e Lenz tornaram-se inseparáveis (p. 174). Entre a ascensão partidária de Lenz, a educação de uma correligionária, Julia, e as manobras políticas de implementação do medo, o tempo da história é entrecortado com digressões do narrador, tempo marcadamente psicológico, que recupera, de modo iterativo, os momentos em que Frederich Buchmann ensinou ao filho uma moral contrária aos valores humanistas. Assim, o uso destas anacronias, em forma de narração sumária rememorativa, dá-se, fundamentalmente, para reintegrar acontecimentos que tiveram lugar em alguns períodos específicos da vida de Lenz: i) quando, a partir da janela do gabinete, observa os homens que quer influenciar, lembra-se de aos “seis anos”, ficar assustado com as multidões nos desfiles militares (pp. 137-140); ii) quando passeia pela cidade com Hamm Kestner pensa no poder da sua posição e vêm-lhe à memória as palavras do pai quando fez “dezoito anos”: “«Fazer o que se quer é o primeiro patamar, o segundo é fazer com que os outros queiram o que nós queremos»” (p. 152); iii) quando reflete sobre a sua aversão à Igreja, recorda uma expressão que o pai lhe dissera aos “treze

²⁴² Ironicamente, por causa da morte de Albert, no seu funeral, Lenz Buchmann decide mudar a sua “posição” no mundo.

anos”, no dia da sua primeira comunhão, “*nos pântanos os motores não funcionam*” (p. 164).

As analepses fazem, assim, parte do tempo em que Lenz, suportado pelas crenças transmitidas pelo pai, “avança”, porquanto validam e justificam a ação da personagem na idade adulta (correspondente à “Força”). Contudo, na “Doença”, como consequência do tumor cerebral, será a falta de memória, metamorfoseada no vazio deixado pela ausência da voz da personagem, que tomará o lugar desse excesso de diálogo com o passado, até porque as lições paternas já não serão úteis a Lenz.

Ainda na “Primeira Parte”, não havendo marcadores temporais significativos relativamente à morte da mulher de Lenz, ou referências claras ao que aconteceu depois desse dia, é curioso notar que é a propósito de um outro funeral que surge a informação de que “apenas três semanas antes” havia sido o funeral de Maria Buchmann. Ora esse funeral, mais importante, o de um ator atingido pela bomba que explodiu junto ao teatro principal, mandada colocar pelo presidente Kester e por Buchmann, relativiza a vida da mulher deste último, na medida em que daquela tragédia pública Lenz tira proveitos pessoais, pois o caos e a ausência de sentido tiveram a eficácia pretendida: instalar o medo (p. 248); por outro lado, este “apenas três semanas antes” é o ponto de articulação e de banalização entre dois crimes, um da inteira responsabilidade de Lenz, como homem individual e o outro, embora partilhada a responsabilidade com Kestner, não deixa de ser um crime de Lenz, o homem público.

Na “Segunda Parte”, a referência, justamente, a este ato de violência política determina o tempo da doença de Lenz, é Julia quem diz que já tinha passado um ano sobre o atentado no teatro (pp. 292-293), corroborado, mais à frente, “Noutra altura – e falamos aqui não de séculos mas de um ano de diferença -, nos tempos em que Lenz Buchmann ocupava, ele mesmo, uma outra posição,” (p. 302) ou “Julia, pela primeira vez nesse último ano, teve de se ausentar dois dias” (p. 336); o avançar da doença de Lenz vai sendo reportado de acordo com curtas frações de tempo: “Já há duas semanas que Lenz não se levanta da cama” (p. 287) e “Há já duas semanas que Lenz Buchmann deixara de ter qualquer controlo para além do metro quadrado em seu redor” (p. 319); este processo, ao implicar o recurso a elipses, produz um efeito de velocidade, a narrativa avança rapidamente, como rapidamente a doença vence a personagem.

O afunilamento progressivo do tempo atinge o seu ponto máximo na “Terceira Parte: (i) “Por vezes, mesmo nos últimos dias ainda imaginava o sítio onde “deveria

colocar a bomba que mataria o presidente Hamm Kestner.” (p. 353); (ii) “E foi num dos dias seguintes ao rigoroso exame do Dr. Selig que pediu ajuda a Julia para o ajudar a morrer” (p. 353); (iii) “Durante o dia, Julia pensou numa solução.” (p. 354); (iv) “Nessa manhã Julia saiu cedo.” (p. 355); (v) “Faltava pouco para Lenz atingir a idade com que o seu irmão, Albert, morrera,” (episódio da extrema-unção (p. 365); (vi) Lenz “naquele momento” (p. 373) vê uma sucessão de disparos de luz; (vii) “E agora ele foi;” (p. 375).

Estes restos e rastros de Lenz, que Cronos, não obstante a sua voracidade, ainda deixou para trás, acabam por se revelar filtros da biografia da personagem: (i) a vontade de poder de que a política é um meio e os instintos criminosos que vêm dessa fome; (ii) a inutilidade da medicina, representada pelo Dr Selig, perante a fragilidade (/natureza) humana; a presença forte do mentor, a contrastar com a fragilidade do protagonista; (iii) e (iv) a figura simbólica de Julia, testemunho de que a vida não depende apenas da racionalidade e do livre-arbítrio e (v) a tentativa falhada de se desvincular do irmão e da Igreja.

Quando a biografia de Lenz termina, o narrador não nos dá apenas conta da morte (“E agora ele foi;”), na sua demiurgia, o narrador diz, ainda, que Lenz “deixou-se ir.”, sendo, estas, as suas últimas palavras. Mesmo considerado uma metáfora, ao verbo “ir”, duplamente empregue, estará sempre subjacente uma direção, no limite até, um destino, neste caso inconciliável com o perfil lógico e não crente de Lenz, pensar-se-ia. Todavia, a forma apassivante do verbo “deixar”, antes do infinitivo “ir” e a correferência sujeito - complemento (se) vêm convocar uma nova teoria, talvez mais libertadora. O narrador, quando, assim, faz crer que Lenz se entregou, de forma voluntária, a um outro tempo, deixa que se instale uma fulguração da unidade. Como se estivesse, *ab initio*, à espera que a lei do tempo se cumprisse, o narrador deixa um convite, dir-se-ia, retrospectivo, ao leitor.

De forma holística, podemos concluir que, no conjunto das três partes, as circunstâncias temporais processam, tanto para a personagem, quanto para o leitor, a materialidade da existência humana. Enquanto o corpo de Lenz é saudável, o ritmo do discurso aproxima-se da velocidade do pensamento, mesmo quando as digressões no passado, ou as divagações ideológicas no presente, se vão impondo como momentos em que a ação parece não progredir. Esses momentos inscrevem-se numa técnica em que a analepse, justificando o comportamento do protagonista, no presente, e os

solilóquios, antecipando motivações internas para a ação, no futuro próximo de Lenz Buchmann, surgem na condição de mecanismos discursivos que suportam, também eles, a velocidade da ação. Já quando o corpo de Lenz é afetado pelo tumor, o efeito de velocidade, o avançar, é apenas visível na ação de Julia e do irmão Gustav, que, ocupando a posição de Lenz, agem por ele e em vez dele²⁴³, ocorrendo a contenção da celeridade narrativa na perspectiva do protagonista, é exemplo disso a longa descrição que marca o tempo psicológico de Lenz e que acentua a sua impotência face ao mundo exterior:

Mas a acuidade auditiva de Lenz e o seu desconforto corporal eram agora tais que ele conseguia, pelos sons, perceber em que fase exacta do processo de recolha de lixo se estava. Havia o ruído agudo, a terrível chiadeira, da camioneta do lixo a parar, ainda muitos metros antes da sua casa; depois um som vago, abafado, que Lenz percebia ser o dos homens que, ainda bem longe da sua janela, saltavam da camioneta (assemelhando-se a um novo tipo de abutres que cheiram e vêem à distância os restos) e se dirigiam então aos sacos que os moradores deixavam à porta dos prédios e os carregavam depois com esforço sobre os ombros, atirando-os a seguir lá para dentro, para uma boca que tudo engolia e aceitava.

Depois surgiam, o que era sempre uma surpresa, uns breves segundos de silêncio – e como sofria ele nestes segundos com a antecipação do que aí vinha ou poderia vir. Depois, de novo, o arranque da camioneta.

De novo uma paragem, a chiadeira, agora mais perto, o som dos homens a saltar para o solo, agora já bem mais claro, por vezes uma ou outra voz que o assustava como se um ladrão dentro do quarto acabasse de o ameaçar; uma voz humana no meio daqueles arranques, paragens e chiadeiras mecânicas, uma voz humana no meio do lixo, a intrometer-se no meio daquela massa informe de mecanismos ainda a funcionar, de alimentos degradados, de objectos amputados, desfeitos, voz humana que o sobressaltava mais do que tudo o resto, porque era humana e do humano ele sempre receara tudo, sempre esperara tudo.

E depois, era mesmo ali, debaixo da sua janela: os ruídos da máquina a parar, o nojento som dos sacos moles a caírem sobre outros sacos moles. Por vezes o som nítido de pequenas coisas que se soltam de um saco que se rompeu, som que lhe provocava um asco semelhante ao que sentia diante de comida gordurosa depois de se encontrar com a barriga cheia. Uma outra vez, de novo, os ditos grosseiros dos homens que lhe pareciam ser dirigidos directamente a si, e ainda a diminuição lenta, quase sádica deste sofrimento, com a camioneta que se afastava um pouco, repetindo todos os passos, só que agora uns metros mais à frente; depois ainda um pouco mais longe, mais longe ainda, até que, por fim, tudo parecia ter desaparecido.

Lenz nessas alturas sente que acabou, e quase está prestes a soltar um suspiro de alívio quando, lá do fundo, um guincho qualquer, ou um

²⁴³ Todas ações são desempenhadas por Julia e Gustav, Lenz apenas vai sozinho junto da campã do pai e, mesmo assim, Julia tem de o acompanhar e proteger na viagem; a pedido de Lenz, Gustav elimina o nome de Albert da placa com o brasão da família (p. 280) e escreverá nos sítios públicos a frase “Morte a Lenz Buchmann” (p. 296); Julia vai falar com o Presidente Kestner por causa do ruído provocado pela recolha do lixo e que tanto incomoda Lenz.

resquício de uma voz lhe parecem lembrar que aquilo não termina, que ele jamais estará em segurança, que, a qualquer momento, eles poderão voltar – ou porque se esqueceram de recolher o lixo de uma casa ou simplesmente porque o querem atormentar até ao limite. (pp. 288-289)

Favorecida, sobretudo, pela conjunção temporal “depois”, a reiteração imprime uma sequencialização que amplia, no tempo, a ação da recolha do lixo, como se ela fosse para além da rapidez com que este trabalho é comumente executado. É a Lenz que a tarefa parece interminável, uma tortura, mesmo, que, vinda da rua, afinal, tem origem no seu “desconforto corporal”. De acordo com os vários planos de aproximação e de afastamento da camioneta do lixo, o sofrimento de Lenz tem diferentes graus e diferentes tempos, porque a repetição e a própria expectativa (“e como sofria ele nestes segundos, com a antecipação do que aí vinha ou poderia vir.”) inerente a cada uma das ações da recolha do lixo, intensificam a dimensão psicológica da descrição. À exceção da primeira sequência na “Segunda Parte” em que, depois de acordar da cirurgia, Lenz diz que lhe dói a cabeça, esta será a única descrição de como a passagem do tempo é percebida pelo protagonista e a impressão que os efeitos específicos do tumor cerebral lhe provoca. Ademais, a relação desta circunstância com o momento de pausa subjacente à descrição reforça a perda de força de Lenz que permite aos Liegnitz mudar a sua posição.

A decadência física de Lenz Buchmann era assim acompanhada por uma presença cada vez mais vigorosa e por uma força que se impunha a cada metro quadrado da casa – a presença dos dois irmãos Liegnitz. Em suma, a família Liegnitz avançava. (p. 266)

Já foi referido o estrangulamento do tempo nas três partes do romance. Agora, em sintonia com o enunciado da citação (p. 266), destacamos que não só o tempo de Lenz vai sendo corroído pela doença, como também o seu espaço vai sendo usurpado pelos Liegnitz. E se, na “Primeira Parte”, o espaço de Lenz Buchmann, na sua dimensão social e psicológica, era incomensurável, fisicamente ele revela-se também proporcional ao seu poder, um espaço que se derrama pela cidade (hospital, sede do Partido, casa²⁴⁴), todavia, na “Segunda Parte”, de forma progressiva, ele vai-se

²⁴⁴ Neste espaço, conotado com a vida familiar, o foco principal é a cozinha, o lugar onde Lenz faz sexo com a mulher na presença do pedinte e do louco Rafa e mata; mata: em sentido figurado, a fome ao pedinte, e em sentido literal, Rafa e a sua mulher. A cozinha é o “espaço da tragédia” (p. 243), mas também de voracidade.

reduzindo a um micro-espaco onde se acoita o “lobo doente” (p. 305), no seu quarto, e, ja no final, na “Terceira Parte”, “Toda a superficie do seu corpo esta confortavelmente pousada sobre o colchao.” (p. 373), ou seja, a maxima restricao espacial para um minimo de materia, o corpo, e, mesmo esse, e abandonado, o que resta a Lenz sao as maos e os olhos, respectivamente, materia humana ultima (“Pousadas sobre o colchao as maos transmitiam-lhe leveza (...) O resto do corpo nao existia. Pelo menos, nao o sentia. Desaparecera.” (p. 375)), e espiritual, os olhos como simbolo do que Lenz reteve, ainda que fugazmente: “Estava, pois so: Lenz Buchmann, deixado para tras, sozinho, com os seus olhos.” (Ibidem).

A percecao do corpo e do seu poder foi, de forma gradual, no tempo, infirmando o espaco: “A saude deixava espaco para a acao, nao impunha regras ou limites, ao contrario da doenca que lhe vigiava os movimentos” (p. 274).



Figura 3b

Centauro (1964) Paula Rego

Viajar não faz bem apenas aos homens,
também é bom para os próprios percursos
ter homens que os percorram.²⁴⁶

²⁴⁵ O título da primeira sequência do romance ARET.

²⁴⁶ Tavares, 2010b, Canto V, estr.10, p. 210.

4. Estudo para uma geografia da obediência

A viagem do “herói”²⁴⁷ da tetralogia chega ao fim neste romance. Não da mesma forma de Bloom, um outro herói de Tavares que, por força de ter procurado “o Espírito na viagem à Índia,/ Encontrou a matéria que já conhecia.”²⁴⁸. Apesar de ensombrado pela “melancolia contemporânea”²⁴⁹, Bloom, mesmo assim, pôde optar por desistir de saltar da ponte.²⁵⁰ Lenz também não é bem-sucedido na sua tentativa de suicídio, falta-lhe a firmeza da mão, ficando condenado a levar o corpo até ao fim, até ao momento em que a personificação da morte (“a luz”) o chama. Quanto a Bloom, é a interpelação feminina que o condena à existência física. Duas viagens com níveis de consciência diferentes,²⁵¹ duas sentenças finais: a morte de Lenz e o tédio de Bloom. Esta distinção assenta, sobretudo, no facto de a viagem de Lenz ser com o corpo, e contra o corpo dos outros, enquanto que a de Bloom, não sendo completamente dissociada do corpo físico, percorre um limiar metafísico.²⁵²

O diálogo, assim proposto, a pretexto de uma “viagem”, que apenas parcialmente distingue as duas personagens visadas, pretende evidenciar a tipificação tavariana de protagonistas que se posicionam no mundo, ou são posicionados, à margem da matriz axiológica mais comum de herói no romance ou no romance-epopeia. Consciência, de resto, presente na literatura moderna e que, relativamente a

²⁴⁷ As aspas indicam a hesitação no uso do termo, sobre o qual falaremos, mais adiante.

²⁴⁸ Tavares, 2010b, Canto X, estr. 149, p. 453.

²⁴⁹ Subtítulo de *Uma Viagem à Índia*.

²⁵⁰ Estrofes finais de *Uma Viagem à Índia*: “A ingenuidade é irrecuperável./ Bloom está em cima de uma ponte alta/ e a noite esconde/ os sapatos pretos. Nenhuma excitação/ no homem que regressou ao ponto de partida./ Há várias maneiras de um corpo se matar,/ e cair do alto sobre a água é uma delas./ Uma mulher, entretanto, aproxima-se./ Bloom vira a cabeça; é uma mulher bonita, que sorri.” - “Não quer conversar?, pergunta ela. Bloom encolhe os/ ombros./ Ninguém em redor, silêncio completo, a água/ lá em baixo, por vezes um carro./ Põe a mão no bolso: o velho rádio do pai nem/ com a viagem voltou a funcionar./ Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,/ mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de/ Bloom, o nosso herói.” (Tavares, 2007, Canto X, estr. 155-156, pp. 455-456).

²⁵¹ Considera-se significativo, não só pela informação que fornece sobre o processo criativo do autor, mas sobretudo pela coincidência das “viagens” dos protagonistas. No início da tetralogia, no que consideramos ser também o início de um percurso identitário do humano que culmina na morte de Lenz, em *Um Homem: Klaus Klump*, o autor apresenta, já em 2003, a estrofe 20 do Canto VIII de *Uma Viagem à Índia*, caderno que apenas seria publicado em 2010, mas cuja ação se desenrola entre 2003 e 2010.

²⁵² Na estrofe 12 do Canto VII pode ler-se: “O espírito existe. Bloom quer prová-lo. /Matou, viu matar quem ama, sentiu tudo e o seu oposto./ O espírito existe e a anatomia falha desde os/ pés à cabeça. Há muitas músicas e sons demasiado / [variados,/ mas o espírito não é assim tão barulhento/ para o século o mandar calar.” (Tavares, 2010b, p. 293)

Bloom, Tavares, em entrevista,²⁵³ já revelou a importância deste arquétipo de herói de viagens internas, explicitando o seu objetivo de homenagear Leopold Bloom, o Ulisses de Joyce.

Quando a tetralogia *O Reino* abre com um título que direciona a leitura para o humano em geral (“Um Homem”), convocando, para efeitos narrativos, a materialidade de um nome, para o enformar da personagem (Klaus Klump), não será de estranhar o encerramento desse humano masculino, disfórico, no subtítulo do último dos romances, *Posição no mundo de Lenz Buchman*. Afinal, Klaus Klump, Joseph Walser, Theodor Busbeck e Lenz Buchmann, apenas para considerar as personagens principais dos romances, corporizam, no seu limite, fulgurações misantrópicas da condição humana.

No posfácio de *Matteo perdeu o emprego* (2010c), Tavares afirma²⁵⁴: “Dar um nome humano a algo que acontece no mundo é uma das maneiras de humanizar o monstruoso e o informe que não entendemos.” (p. 207). Assim, o inominável ganha forma(s), mas nunca num contexto de heroicidade. Eduardo Lourenço, por exemplo, refere-se a Bloom, no prefácio de *Uma Viagem à Índia* como “herói-anti-herói” (2010b, p. 17). Porém, Bloom, contrariamente a Lenz Buchmann, é apenas humano, uma caricatura para a (anti)epopeia contemporânea de Ulisses, seja ele o do clássico Virgílio, seja o do moderno Joyce, ou, ainda, uma reconstituição contemporânea do Gama de Camões.

Mourão (2008) define o protagonista de ARET como o “não-herói por excelência,” acrescentando que Lenz “é aquela personagem capaz de extrair as mais extremas e impessoais consequências lógicas de um momento civilizacional, sendo ao mesmo tempo a sua encarnação e o seu fantoche.” (Idem, s/p). Mourão deixa, assim, espaço para uma nova conceptualização, em que a personagem dá visibilidade ao mundo humano material e, em simultâneo, é uma reprodução mecânica, um “fantoche”, numa sociedade que acentua a desagregação das “peças”. Esta mecanização, a que se encontra associada a hiper-racionalidade, exclui da dicotomia herói / anti-herói a possibilidade de uma aura mítica, mas também destrói qualquer traço paródico, ou a ideia de “herói às avessas”, por causa da dimensão trágica que encerra. Ora, sendo Lenz o arquétipo de não-humano, nas relações funcionais que

²⁵³ in *Jornal de Letras*, 2010, n.º 1045.

²⁵⁴ A intenção do autor era justificar a intratextualidade em *Matteo perdeu o emprego* (2010c).

estabelece com o outro, o não-herói de Luís Mourão percebeção, de forma muito assertiva, um ser humano em negação.

Lenz nasce numa família com o significativo apelido Buchmann (homem-livro) o que se torna consentâneo com o facto de Albert Buchmann e Lenz Buchmann serem leitores e herdeiros de uma vasta cultura devido à “robusta biblioteca do pai que alimentava o gosto pela leitura” (p. 93). Todavia, podemos já afirmar que apenas Albert aproveitou o sentido humanista inerente a essa cultura. A supremacia de Lenz começa, então, a esboçar-se a partir do formato primordial que é o nome Buchmann, pois enquanto o irmão, alguns anos mais velho, for vivo, existirá nele um conflito de identidade. O seu sentimento de devoção, relativamente ao nome de família, não lhe permite aceitar ser o “*segundo Buchmann*” (p. 71). E embora o olhar de Frederich para o primeiro filho fosse de “vergonha e até repulsa” (p. 97), não deixou nunca de ter em conta a sua posição na hierarquia familiar: “o momento de nascimento era a linguagem de uma força universal (...). Se ele veio primeiro é por alguma razão – dizia, muitas vezes, para si próprio, o chefe da família Buchmann.” (p. 98). Lenz, com regozijo, virá, depois da morte do irmão, a considerar-se o “único filho” (p. 131) de Frederich Buchmann. Anos mais tarde, apenas quando o nome de Albert Buchmann é retirado, literalmente raspado, da placa de bronze da família, Lenz se sentirá, finalmente, na (forte) posição que sempre idealizou:

Lenz Buchmann pediu a Gustav algo extremamente difícil dadas as características do material: pediu-lhe que eliminasse daquela placa de bronze um dos nomes – o do irmão, Albert. Que apenas ficasse o brasão da família, o nome completo do pai – Frederich Buchmann, o da mãe e o seu: Lenz Buchmann. Como se ele tivesse sido filho único. (p. 278)

Frederich Buchmann será um nome que Lenz tentará reter quando não houver mais memória para outros nomes. A importância do pai no percurso e nas “posições” de Lenz no mundo, é semelhante à de um adulto que dá a mão com força a uma criança para atravessar a rua. Consideremos, então, o que atrás chamámos viagem, mas que também se pode analisar como uma travessia, deste último Buchmann, para compreendermos de que forma um humano se vai transformando “em extra-humano”²⁵⁵, ou em não-herói, nos termos de Mourão.

²⁵⁵ O termo pretende caracterizar a atitude de afastamento de Lenz face à doença em particular, face ao sofrimento em geral, nestes termos: “E era neste ponto alto, ao nível das montanhas, que Lenz por vezes

Como atrás já foi evidenciado, a todo o momento emerge a voz de comando do pai, a força motriz da ação de Lenz. A todo o momento, os ecos totalitários dessa voz enclausuram Lenz num pensamento unívoco, autista, que encontra uma lógica racional para aquele molde em que Frederick Buchmann o encerrou, de tal forma que “Lenz sempre interpretara simples ideias do pai sobre o mundo como declarações inequívocas ou mesmo ordens. E mais perto estaria Lenz de deslocar o mundo para que este ficasse na posição exacta apontada pelo pai do que dizer que o pai se enganara.” (p. 111).

Desmontar esta aceitação irracional das ideias/ lições paternas será, em primeiro lugar, confirmar a “adoração desproporcionada” (p. 70) e “a ligação, quase inumana” (354) de Lenz à figura do pai, não como resultado previsível dos laços afetivos – não há qualquer indício deles – mas na confirmação da eficácia da autoridade do modelo ideológico em forma de programa educativo; em segundo lugar, será evidenciar a sacralização da figura paterna, que se venera (“adora”) de forma irracional (“desproporcionada”), como se o protagonista visse o progenitor como uma referência divina.

Deste modo, a personalidade de Lenz, produto de um treino disciplinador da mente, reproduz o traço predominante do carácter do pai, o militarismo, sob o qual tudo reduz à tensão forte-fraco. Seja qual for a circunstância, Lenz sentir-se-á, em toda a sua vida, como um soldado (p. 63) ou um militar que, comprazendo-se com o facto de que a “estrutura fundamental da sua educação fora dada por um militar”, não estranha que os seus pensamentos terminem sempre em imagens militares (p. 104). No entanto, da dicotomia pai-militar, para além do sangue e da idolatria pelo pai, é, ainda, complementar a assunção da “adoração por essa espécie de excitação urgente que o combate colocava” (p. 104), o que deixa a descoberto a imagem de um subordinado que cegamente cumpre ordens²⁵⁶. Decorrente desta obediência e, também, da consequente exaltação constante das ideias do pai, que mais adiante serão referidas, lembramos as palavras do *slogan* fascista “Mussolini ha sempre ragione” presente nas salas de aula, em Itália, durante o regime do *Duce*, a lembrar que o culto da

se tentava colocar: extra-humano olhava para o combate das duas forças e das duas vontades e no papel de espectador maravilhava-se com a estética das faíscas e dos feridos, recusando-se a tomar partido afectivo ou moral por qualquer parte.” (p. 62).

²⁵⁶ Logo na primeira sequência, o adolescente Lenz, sob as ordens do pai, procede com “gestos de um trabalhador, de um empregado que obedece às indicações de um encarregado mais experiente,” para violar a empregada (p. 12).

personalidade é uma das estratégias de propaganda dos regimes totalitários (de direita ou de esquerda). Juntamos, ainda, o facto de, quer Benito Mussolini, quer Adolf Hitler, terem sido ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial. Frederich Buchmann, embora não seja político, como Hamm Kestner ou Lenz Buchmann, que concebem estratégias efetivas de propaganda justamente no sentido que Hannah Arendt lhes dá²⁵⁷, alcança o verdadeiro estatuto de líder totalitário que, terminada a guerra, não deixa o campo de batalha. O plano da ficção e o da História complementam-se por esta via dramática.

Apesar de personagem aludida, Frederich Buchmann, cujo carisma e doutrina perpassam toda ação de ARET, funciona, quer no plano diegético, quer no plano histórico, como referente fundamental, i. e., o original de uma reprodução imperfeita. Lenz deve ao pai ter nascido com “os genes dominados pela lucidez” (p. 221); desenvolveu, depois, uma competência técnica na medicina que atribui ao distanciamento do sofrimento do outro, “demasiada proximidade era sinal de incompetência profissional (...) revelava também incompetência moral.” (idem, *ibid.*); finalmente, por via da transferência dessa capacidade, afastando-se da “*vida de um para um*”²⁵⁸ e, numa lógica orgânica de “*um para muitos*”, terá um lugar de destaque na política, chegando a vice-presidente do Partido. Esta é a perspetiva da personagem; contudo, quer a sua falta de empatia com os pacientes, quer a atitude de comando que reivindica, não são senão as limitações ontológicas resultantes da formação militar a que foi sujeito e se sujeitou.

²⁵⁷ Hannah Arendt, na Parte III de *Origens do Totalitarismo* (2013b) começa por mencionar a importância que nos países totalitários – e refere-se tanto ao regime de Hitler quanto de Staline – a propaganda e o terror têm. Diz Arendt: “Quando o totalitarismo detém o controle absoluto, substitui a propaganda pela doutrinação e emprega a violência não mais para assustar o povo (o que só é feito nos estágios iniciais, quando ainda existe oposição política), mas para dar realidade às suas doutrinas ideológicas e às suas mentiras utilitárias.” (Ibidem, p.474). A estratégia de Kestner e de Buchmann, foi a de provocar uma explosão para desencadear, nos habitantes da cidade, a insegurança que os faria procurar proteção no Partido: “Primeiro construir um perigo sem origem identificável; depois com isso, forçar o movimento da população; por fim, preparar o estado forte do qual sairiam dois tipos de pessoas: as que protegem e as que são protegidas.” (p. 246).

²⁵⁸ Com a entrada no partido, Lenz deixa para trás a sua vida “individual” e passa a uma nova posição de combate cujo objetivo é conseguir influenciar um maior número de pessoas. (p. 110).

5. Assim falou Frederich Buchmann

A história de vida de Lenz e do seu pai sintonizam-se em pleno com a violência que atravessa o século XX. Lenz terá nascido no final da Primeira Guerra Mundial, pois conforme já registado, a escolha do curso de medicina foi feita entre duas guerras, pelo que, a sua educação na infância, adolescência e início da idade adulta (as três referências presentes na narrativa) se circunscreve ao período pós Primeira Guerra Mundial. As referências sobre a guerra que Frederich Buchmann faz e a sua ideologia militar dizem respeito à guerra de 14-18, porém nas reflexões de Lenz, devido ao intervalo temporal em que vive, elas são mais abrangentes. Tendo em conta os três marcos da vida de Frederich Buchmann (participação na guerra e suicídio aos 58 anos) e quatro referências sobre a vida de Lenz (escolha do curso/ o exercício da medicina no final da Segunda Guerra/ a data da sua morte ser coincidente com os vinte anos da morte do pai e com a idade com que o irmão morreu) poderemos concluir que Lenz terá vivido até aos anos setenta (cf. ANEXO 4). Este simples facto carrega em si toda a história de violência do homem sobre o homem, que as reflexões de Lenz espelham, e que, indo para lá das duas Guerras Mundiais, traz consigo a memória traumática de outras guerras, através de diferentes formas de conflito explícito, pelas armas, muitas vezes a pretexto da religião e de hegemonias raciais, e menos explícito, mas igualmente cruel, pelos mecanismos económicos de poder.

Quanto ao oficial Frederich Buchmann, a sua ideologia sugere a experiência da Primeira Guerra Mundial, uma das maiores carnificinas em que as forças agressoras usaram novas tecnologias militares, com poderosos meios técnicos como os tanques blindados, as aeronaves e as armas químicas (cloro, fósforo). Perante o novo arsenal, a vulnerabilidade da infantaria e da cavalaria, nas manobras de guerra, expôs o homem - e o cavalo²⁵⁹ - a uma luta tanto mais violenta quanto desigual. A par da tecnologia foram, também, as táticas militares (planeamento, condução das campanhas, movimentação e divisão das forças) que se desenvolveram - com destaque para os aviões de reconhecimento que passaram a direccionar a artilharia. Neste contexto de técnica e de estratégia, Frederich Buchmann liderou, matou e, sobrevivendo, instaurou,

²⁵⁹ Não por acaso o animal escolhido, como símbolo da morte exposta à indiferença de todos seja, nos primeiros romances, o cavalo que apodrece na rua ao mesmo tempo que uma nova força, os tanques, dominam a cidade. Não mais o homem precisará do animal.

um regimento familiar, melhor dizendo, uma unidade militar, não para o desenvolvimento de uma estratégia de defesa, mas unicamente para o ataque. A ambivalência (defesa-ataque), que apenas prevê a existência de inimigo, tão intrínseca ao reino animal, surge aqui validada pelo carácter militar do pai dos dois rapazes. Esta ambivalência, pela sua extensão, superintende, na educação que Frederich dá aos filhos, todas as demais: medo-coragem, forte-fraco, velocidade-lentidão, natureza-homem, técnica-crença (/racional-irracional).

Propomo-nos, a partir daqui, ponderar sobre a importância e consequências das lições de Frederich Buchmann na educação do(s) filho(s).

5.1. (Lição sobre) O MEDO

«O medo é o mistério que a velocidade esconde.»²⁶⁰

Para Frederich, a existência de contrações musculares é sinónimo de medo e a frase “Nesta casa o medo é ilegal” será das mais “marcantes” e “determinantes” para Lenz (p. 91). Como “o seu pai sabia bem a importância de ser consequente”, (Ibidem), os filhos, por sua vez, também sabiam que, decerto, qualquer manifestação de medo seria punida. Assim, eram trancados num quarto vazio e com as janelas tapadas, “«a prisão»” (Ibid.). Apesar de Lenz, poucas vezes ter cometido a “ilegalidade” de manifestar medo, contrariamente a Albert, e os períodos de encarceramento serem curtos (de vinte minutos a algumas horas), para Lenz, aquele era um espaço neutro, onde era suspenso o ataque e a defesa, onde as funções dos gestos eram nulas (“o pai chamava-lhe compartimento *sem gestos*”), o movimento desnecessário, um espaço “que esmagava a infância – uma massa pesada esmagando outra bem menos robusta -, era impossível naquele espaço agir ou mesmo pensar de acordo com a idade.” (p. 92). Para além do castigo de permanecer na “prisão”, acrescia o facto de, para o pai, o único motivo pelo qual poderia sentir vergonha dos filhos era se um dia lhe fossem dizer que eles tinham manifestado medo, dizia Frederich que “Se isso acontecer, escusam de fugir para aqui: encontrarão a porta fechada.” (Ibid.). Deste modo, a experiência do medo era duplamente assustadora para as crianças Buchmann, pois se a dor emocional

²⁶⁰ Tavares, 2007a, p. 224.

e física eram difíceis, a responsabilidade de provocar sofrimento no progenitor, aumentava a coerção sobre os filhos.

Mas se Lenz “Aprendeu a existir assim. Preparou-se, cresceu, tornou-se forte.” (p. 92), sendo motivo de orgulho para o pai, Albert, apesar de ser fruto da mesma educação/opressão, acabou por provocar no pai “vergonha e até repulsa”. Para Frederich, o filho mais velho fora “talhado para sofrer (mas ali ninguém tinha medo do sofrimento), porém suportava esse sofrimento em posições de defesa e não em posições de ataque.” (p. 97). A comparação que estabelece abertamente entre os filhos ilustra bem estas duas avaliações, “-Tenho um cão e tenho um lobo – dizia Frederich Buchmann, directamente, aos filhos.” (p. 98), que, de resto, poderão ser passíveis, à luz do efeito Pigmalião, de análise psicológica.

Assumindo que o conceito de educação não é estático, Adorno (2006), para quem não existem modelos ideais, analisa a educação a partir dos conceitos de barbárie e emancipação, que aqui nos parecem pertinentes, excluindo o modelo autoritário pelos limites que impõe à autonomia intelectual do indivíduo. De acordo com o pensamento do filósofo, em *Educação e Emancipação*²⁶¹, a educação não é necessariamente um fator de emancipação, ela precisa, no presente, da crítica permanente para evitar repetir o passado.²⁶² Por isso, a interiorização de ideias e hábitos sociais pode ser destrutiva dos indivíduos e da sociedade, em geral, por se apresentar, muitas vezes, de maneira inconsciente. Na conversa “Educação – para quê” Adorno rejeita a “modelagem de pessoas” (Ibid., p. 141) e a transmissão de conhecimentos pelo seu pendor de “coisa morta” e retorna à sua concepção de educação: “a produção de uma consciência verdadeira.” (Idem, Ibid.).

A educação subordinada ao totalitarismo, que nesta lei de Buchmann se começa a desenhar, domina a forma de pensar e de agir de Lenz,²⁶³ na exata medida em que a “consciência verdadeira” de que fala Adorno, não se produziu. A

²⁶¹ Conversas: 16 de Junho de 1969. “Educação após Auschwitz” (pp. 119-139), “Educação - para quê” (Ibid., p. 139-155), “Educação contra a barbárie” (pp. 155-169) e “Educação e emancipação” (pp. 169-187).

²⁶² “A exigência de emancipação parece ser evidente numa democracia. Para precisar a questão, gostaria de remeter ao início do breve ensaio de Kant intitulado “Resposta à pergunta: o que é esclarecimento?”. Ali ele define a menoridade ou tutela e, deste modo, também a emancipação, afirmando que este estado de menoridade é auto-inculpável quando a sua causa não é a falta de entendimento, mas a falta de decisão e de coragem de servir-se do entendimento sem a orientação de outrem. “Esclarecimento é a saída dos homens de sua auto-inculpável menoridade” (Adorno, 2006, p. 169).

²⁶³ Embora os dois irmãos sejam vítimas da mesma educação, interessa somente concentrarmo-nos na personagem Lenz.

dependência do pensamento do pai retira-lhe a autonomia, e a educação, não cumprindo o seu papel de emancipação, deixa lugar, como diz Adorno, para a barbárie: “O único poder efetivo contra o princípio de Auschwitz seria autonomia (...) o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não-participação.” (Ibidem, p. 125).

Numa primeira leitura, a lição sobre o medo parece ter tido sucesso, o próprio Lenz assim o considera no seu deambular filosófico. Lenz tem, até, um certo comprazimento na confirmação do que o pai, desde cedo, lhe ensinara: que medo e admiração se confundem; e quer na medicina, quer na política (pp. 102-103), Lenz percebe que esse é um fator de poder do qual tirará proventos políticos na medida em que, através desse medo-admiração, poderá influenciar multidões. Já numa leitura menos superficial, verificamos, nas relações de Lenz com outras personagens (ou pela sua ausência), que, mesmo a admiração, sustentada em relações de desigualdade, distancia o ser de outro ser, catapultando-o para outro tipo de incompetência, já não a técnica, mas emocional. O desapego e indiferença do protagonista, relativamente a todos, com exceção do pai, leva-o ao limite de assassinar a própria mulher sem um motivo concreto.

Encontramos, ainda, no pensamento de Adorno, um pressuposto análogo. Diz o filósofo que foi, justamente, a existência de indiferença, uma característica humana, que boicotou a possibilidade de estabelecer vínculos estreitos, levando os indivíduos à aceitação de Auschwitz.

Em sua configuração atual - e provavelmente há milénios — a sociedade não repousa em atração, em simpatia, como se supôs ideologicamente desde Aristóteles, mas na perseguição dos próprios interesses frente aos interesses dos demais. Isto se sedimentou do modo mais profundo no caráter das pessoas. Hoje em dia qualquer pessoa, sem exceção, se sente mal-amada, porque cada um é deficiente na capacidade de amar. A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz no meio de pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas. (...) (2006, p. 134)

Não pretendendo fazer a apologia do amor, Adorno aponta esta falta como uma falha de todos, sem exceção. Desvinculando o cristianismo de dogma, Adorno vem dizer que mesmo a tentativa do cristianismo (para apagar a indiferença do ser humano) fracassou por não ter atingido a ordem social que a “produz e reproduz” (Ibidem, pp. 135). Ora, Frederick Buchmann ensinou a atacar, o que, entre outras limitações,

excluiu, em definitivo, qualquer possibilidade de amar, ou no limite, de identificação com o outro.

E é na posição de político²⁶⁴ que tem oportunidade de pôr em prática o lema do pai: ‘«o medo é o mistério que a velocidade esconde»’ (p. 224):

O que espantava mais Buchmann era o modo como o medo e a velocidade, a determinada altura se misturavam, deixando de ser possível apontar alternadamente para um e para outro. Estava-se já perante uma nova substância – como o hidrogénio na molécula de água – substância (medo/velocidade) mais explosiva que dinamite.

Ou, talvez com mais exactidão: o grande rastilho do mundo, pois essa mistura não era ainda a explosão mas o trajecto que terminaria na grande explosão. Seremos tanto mais fortes, dizia Buchmann a Kestner nas suas conversas sobre estratégia, quanto mais conseguirmos infiltrar na população essa mistura: movimento rápido e temor. Não os deixar parar para que não deixem de ter medo. Não deixar de os amedrontar para que não parem. (p. 228)

A estratégia é pensada por Lenz nos seguintes termos: havia que provocar um primeiro medo, que consistia em arrancar da imobilidade as pessoas, e, de seguida, um segundo medo mais poderoso, aquele que manteria o movimento; por exemplo, o primeiro medo seria o que impulsiona “dez mil habitantes de uma determinada etnia” a fugirem das suas terras perante o perigo iminente, o segundo medo, mais forte, mantê-los-ia em contínuo movimento sem desejo, sequer, de descansar (pp. 228-229). Numa outra associação, tão lógica quanto metafórica, Lenz traz a imagem da lebre que, por instinto, foge num primeiro momento (primeiro medo) em direção oposta ao caçador, de seguida, de forma desorientada (segundo medo) anda em movimentos circulares para, finalmente, terminar “estupidamente, a cinco metros da arma do caçador.” (p. 231). A tática começa por pertencer ao reino animal, predadora, mas no reino humano, é adotada pelas forças militares e políticas, em síntese: “Eis o que fazer com a lebre, pensava Lenz, e eis o que fazer com as pessoas.” (p. 232). À luz deste conhecimento, para combaterem a indiferença da população e, com isso, ganharem as eleições, os dois políticos, Lenz e Kestner, planeiam instalar o medo através de uma explosão no edifício do teatro principal.

²⁶⁴ Como cirurgião, Lenz, embora ouvisse a mesma frase do pai, adaptava-a e o que ouvia “era a necessidade absoluta de impor lentidão aos seus movimentos profissionais” (p. 224). Esta é aliás uma das crenças de Lenz: que as verdades do pai eram absolutas.

Primeiro, construir um perigo sem origem identificável; depois com isso, forçar o movimento da população; por fim, preparar o estado forte do qual sairiam dois tipos de pessoas: as que protegem e as que são protegidas. Eis as tarefas que estavam na mesa do mundo. (p. 246)

Lenz Buchmann, numa outra situação, agora na vida privada, depois de matar o louco Rafa e a mulher, interroga-se: “«o medo é o segredo que a velocidade esconde»? Talvez. Como saber?” (p. 241). Para esta dúvida, Lenz encontrará resposta, quando, muito próximo já do final, num dos últimos momentos de lucidez, faz um balanço do medo na sua vida, suscitado pela presença do padre:

(...) num acesso súbito de memória, cada vez mais raro, lembrou-se com nitidez da conversa que uma vez tivera com um sacerdote na própria igreja; da forma como o amedrontara e da forma como sentira nele, no sacerdote, o medo. Seria aquele? Ou não? Como saber? Para Lenz eram todos iguais. Como poderia ele, na situação em que estava, recordar-se do rosto de alguém a quem não dera o mínimo de importância? Como se lembraria ele de um rosto que teve medo de si? Recordava, isso sim, com nitidez, a face de dois ou três homens que, em certas alturas da vida, o haviam amedrontado: um professor primário, lembrava-se bem, e também o louco Rafa – agora a cara dele era-lhe muito nítida. Tinha tido medo do louco; finalmente, percebia-o. (p. 366)

A perplexidade que a lembrança traz a Lenz não resulta tanto de um exame de consciência provocado pela presença do sacerdote, ou do reconhecimento de que o pai tinha razão sobre a relação medo-velocidade, mas antes do comprazimento que o poder lhe trouxera durante a sua vida política, ter provocado o medo, para ele o alimento de que dependem os fracos, a comida “estranha que o poder dava aos seus soldados e funcionários, aquela comida de energia quase mágica, comida que saciava os estômagos da população de um modo não material, mas igualmente eficaz. Algum pão e algum medo, disse Lenz,” (p. 89). Apesar disto, e por isto, no fim, esta reflexão, ainda que ao nível da permanente polarização forte-fraco, não deixa de nos colocar à frente o retrato de Lenz, o “extra-humano”, acompanhado pelo que lhe resta: o medo.

Recuperamos o pensamento de Ernest Jünger (1995) que encontra na morte o motivo por que o homem tem medo, segundo Jünger: “A dominação do medo da morte é também ao mesmo tempo a dominação de todos os outros horrores; todos eles só têm significação por relação a esta questão da morte.” (Ibidem, p. 56). Lenz, tal como o homem de hoje a que se refere Jünger, deixa-se guiar pelo modelo subjogador da

morte, o modelo dos deuses e dos heróis, isto é, Lenz alcançará a liberdade quando deixar de resistir ao tempo.

5.2. (Lição sobre) A NATUREZA

*“a natureza ainda não inventou o fogo”*²⁶⁵

A experiência humana da natureza tem assumido múltiplas formas ao longo dos tempos. Por necessidade ou por prazer, para a dominar ou respeitar, a natureza tem sido objeto de diferentes olhares de acordo com a própria ideia de progresso humano que desde sempre a acompanha. Apresentamos, num ponto prévio, algumas considerações sobre a história (moderna) dessa experiência com base no estudo do geógrafo e antropólogo Neil Smith²⁶⁶ (1988).

Smith começa por referir que a relação social com a natureza, nos dois últimos séculos, teve uma transformação sem precedentes e que, apesar das muitas concepções de natureza, foi, efetivamente, o dualismo kantiano²⁶⁷ que “se cristalizou na espinha dorsal da ideologia burguesa da natureza.” (Ibidem, p. 29). Conhecido pela sua defesa do primado da natureza, também o pai da ciência moderna, o filósofo inglês Francis Bacon (1561-1626), é referido por Smith que destaca da concepção de Bacon que a natureza, exterior à sociedade humana, seria um objeto a ser dominado e manipulado de forma mecânica, isto é, as “artes mecânicas” estariam ao serviço da produção, processo em que indústria e ciência se relacionam. Smith afirma que, em comparação com as concepções antigas, a relação com a natureza, no pensamento baconiano, é mais mecânica do que orgânica. Também Newton, um século mais tarde, estabelece a mesma relação direta entre ciência e “prática mecânica”. A subordinação da ciência

²⁶⁵ Tavares, 2007a, p. 43.

²⁶⁶ A opção pelo autor deve-se ao respeito que temos pela sua metodologia que articula a capacidade de refletir sobre a realidade com a possibilidade de agir sobre ela. Smith (1954-2012) é, também, uma referência na atualidade para a pesquisa de fenómenos neoliberais de segregação do homem dos espaços urbanos. No seu estudo *Desenvolvimento Desigual: Natureza, Capital e a Produção de Espaço* (1988), Smith sustenta que o homem, para além do próprio espaço, produz a natureza. Do ponto de vista do materialismo, do ateísmo, etc., a realidade é inteiramente produção do homem. Deste modo, para Smith, Natureza e Realidade são equivalentes. Para além deste argumento, o autor sustenta ainda que o Sistema Capitalista gera espaços de desigualdade. Interessa-nos, para esta apresentação, apenas a primeira parte do trabalho de Smith, nomeadamente, os pontos I e IV, “A Natureza na Ciência” e “A Dominação da Natureza?”.

²⁶⁷ A concepção dual de Kant sobre natureza aponta para uma natureza exterior, “criada por Deus”, o reino dos objetos, que existem fora da sociedade, e a natureza humana.

ao processo industrial não impede que ela partilhe com Bacon e Newton a concepção epistemológica de uma natureza exterior. No entanto, diz Smith:

(...) na tradição da ciência moderna, a natureza não é exterior. Ela é simultaneamente universal. Na tradição antiga, a fonte da unidade e da universalidade era religiosa, ao passo que hoje ela é secular. Para Bacon, as roupagens religiosas nas quais ele vestiu a ciência não foram um suplemento opcional politicamente motivado, mas eram parte integrante da investigação científica. Bacon aceitou a versão bíblica da criação, e se a harmoniosa unidade da natureza fosse rompida pela Expulsão da humanidade do Paraíso, a ruptura seria somente parcial e temporária. A ciência era uma busca divina, na medida em que, através da ciência e do domínio da natureza, os seres humanos poderiam restaurar a harmonia da natureza, realizando assim o desejo de Deus. Por mais que separasse a natureza exterior do mundo social, Bacon insistia que os objetos "naturais" e "artificiais" possuíam o mesmo tipo de forma e essência, diferindo somente em suas causas imediatas. Se a sintonia da natureza com a forma não sobrevivem, a sintonia da natureza com a essência é uma pedra angular da nossa linguagem e do nosso pensamento contemporâneos. Por "natureza" de algum objeto ou evento queremos dizer a sua essência, o que existe por baixo da sua aparência. Sejam naturais ou sociais, todos os fenômenos têm uma essência; a natureza é universal nesse sentido. (Ibidem, pp. 32-33)

A partir de Darwin, a concepção é também a de uma natureza universal, mas, afastado o elemento religioso, o fulcro passa a ser a Biologia, representando a natureza humana um subconjunto da natureza biológica. Ainda seguindo o raciocínio de Smith, é dada maior credibilidade à teoria física da natureza universal, estando o mundo físico, e não biológico, na sua base. Com Einstein e a teoria quântica, abre-se “um debate sobre se o espaço e o tempo ou a matéria são os elementos básicos dos eventos físicos.” (Ibidem, p. 34). Um dos físicos que procura responder a esta questão, Weizsäcker,²⁶⁸ apresenta três patamares para a compreensão da unidade da natureza: i) “os reinos da natureza orgânica e inorgânica devem ser ambos reduzidos à Física, implicando uma teoria física da Biologia”; ii) “uma «inserção genética do homem na natureza através da teoria da evolução humana»”; iii) “uma «teoria física do desenvolvimento humano» da qual a cibernética é pioneira.” (Idem, *ibid.*).

O que importa aqui focar é que Weizsäcker, por um lado, expressa a unidade da natureza, mas, por outro, aceita a sua divisão estabelecendo (no segundo patamar) um contraste entre homem e natureza. Ficamos, portanto, perante duas naturezas: a exterior ao homem e aquela que inclui o homem.

²⁶⁸ Carl Friedrich von Weizsäcker (1912-2007), filósofo de origem alemã.

Partindo da noção de “contraste” de Weizsäcker, começamos a aproximar-nos de uma relação de tensão induzida pelo confronto homem/ natureza subjacente a uma era cujo olhar se desloca, tendencialmente, da natureza, do natural, para o tecnológico. E se assim não é totalmente – acrescentamos - é porque dela, apesar dos esforços de alguns movimentos sociais e ecológicos, se pode extrair – ainda! - matéria prima para o consumo massificado. O “remédio” já Tavares apresentara em *Livro da Dança* (2001): “dominar a natureza mas dominar primeiro o instinto de dominar/ a natureza./ dominar a Natureza mas dominar depois o instinto de dominar a Natureza./ Não dominar a Natureza.” (Ibidem, p. 31).

Ainda sobre o estudo de Smith, para finalizar, temos duas ressalvas a fazer sobre o ponto IV, “A Dominação da Natureza”. A primeira diz respeito à crítica que o autor faz à Escola de Frankfurt por, contrariamente à ideologia de Marx (adotada pelo autor), culpar a condição humana e não o capitalismo, pela luta sobre a natureza, o que se afigura um tanto redutor na medida em que uma pressupõe a outra; e a segunda, para acrescentar, à noção destruidora que o “domínio” do homem sobre a natureza comporta, o conceito de “produção” proposto, ainda, por Smith:

Enquanto o argumento da dominação da natureza sugere um futuro sombrio, unidimensional e livre de contradições, a ideia de produção da natureza sugere um futuro histórico que está ainda para ser determinado pelos eventos e pelas forças políticas e não pela necessidade técnica. (Ibidem, p. 65)

Ora o pensamento de Frederich Buchmann, relativamente à natureza, envolve duas forças: homem e técnica. Com efeito, Frederich ensina aos filhos que a natureza não tem história porque nela tudo se repete. Frederich subalterniza, metaforicamente, a natureza, aproximando-a de uma máquina primitiva, ou da fragilidade de um “*homem secundário*” que, quando o seu estado é de tranquilidade, é capaz de a dominar. Assim:

(...) os elementos concretos da paisagem ainda não tinham inventado a roda, ainda andavam de carroça, enquanto os homens, esses, já há muito haviam construído aviões de grande velocidade. (...) *a natureza ainda não inventou o fogo*, costumava dizer Lenz, repetindo uma ideia do pai, Frederich Buchmann.” (p. 43)

Frederich tentara, ao longo da educação, demonstrar de que forma a natureza era, nos seus dias comuns, uma máquina lenta, máquina que parecia igual a qualquer outra das que o homem havia inventado; parecendo também, a natureza, depender de alavancas com a forma da mão humana. Frederich apontava para o jardim e para o seu jardineiro, há muito

entrado na decadência física, e dizia para os filhos que aquilo era bem o exemplo do que é a natureza nos dias de paz: até um velho, analfabeto, com pouca força de braços, e incapaz de dizer uma única frase sensata, até um homem desses, um *homem secundário*, conseguia controlar aquele jardim, aquela outra máquina verde. (p. 93)

Porém, Frederich, ao enfatizar o poder latente da natureza, mesmo nos dias de tranquilidade, adverte os filhos para um aspeto sombrio, como se a natureza fosse um militar num campo de batalha, um inimigo para o qual é necessário estar sempre vigilante e Lenz, por influência do pai, irá sentir-se atraído “pelos momentos em que a natureza muda muito rapidamente” (p. 93):

Mas Frederich alertara desde cedo os filhos para o outro momento da natureza, no momento em que a natureza se torna guerreira - «só aí vale a pena tirar fotografias», dizia. (...) E por isso, defendia Frederich, é que a natureza com que se convivia nos dias comuns, nos «dias fracos», enganava.” (p. 94)

O perfil de natureza, cuja personificação desenha um estado de falsidade (“enganava”), agudizado pela circunstância/ necessidade de coabitação (“com que se convivia”), vai-se construindo. Acresce o facto de a palavra “museu”, na mesma definição de Frederich, surgir, várias vezes, associada – quase - paradoxalmente, ao fechamento à vida e à lentidão. Contudo, o paradoxo é apenas aparente, resultado, talvez, da carga semântica apriorística da palavra “museu”, porque regressa um poder subterrâneo, insidioso, “imperceptível”:

E o engano era este: num dia de sol, pacífico, abria-se a janela e olhava-se para o que lá fora não fora feito pela inteligência do homem com a benevolência com que se olha para um conjunto de quadros dispostos nas paredes de um museu. O erro, precisamente, era ver a natureza semelhante a um museu que cresce. Museu cujas peças mudam de posição de modo quase imperceptível, parecendo fruto da timidez ou simplesmente da fraqueza desses elementos. Nos dias em que o que não era humano podia ser retalhado em pedaços, copiando a divisão de uma máquina nas suas partes, nesses dias, nos quais o homem podia orgulhar-se de limpar os sapatos ao mundo que existira antes de si, a natureza era realmente um museu. (pp. 94-95)

Frederich alerta, ainda, para o aparente logro:

No entanto, por vezes as peças do museu mostravam, afinal, que eram peças de uma artilharia secreta e que apenas haviam aguardado o momento propício para se reorganizarem com outros objetivos. E assim, de repente, aquilo que parecia ter sido feito para um fim: a contemplação – os homens

precisavam de cinema e a natureza parecia ser o filme que Deus escolhera para passar ininterruptamente em frente dos seus olhos -, aquilo que parecia poder ser enfrentado com uma atitude relaxada, ao ponto de se colocarem cadeiras para contemplar o nascer, o pôr do sol e a neve, aquilo enfim que parecia apenas um aliado mais fraco, transformava-se, em breves instantes, no mais forte dos inimigos. (p. 95)

A metáfora inicial, direcionada para elementos bélicos, compõe a agudização do conflito pelo espaço nas relações sociais e históricas entre homem-natureza; já a comparação natureza-filme é amenizadora, pois traz consigo uma outra focalização, reposicionando a natureza no lugar mais alto. Todavia, remetendo para a criação divina, ancora-se na ironia porque, Frederich, ateu convicto, apenas se serve dessa imagem para criticar o homem na sua passividade; assim fica anulada a possibilidade do lugar ideal, primeiro por ter sido escolhido por Deus, apassivando a vontade do homem, depois porque o advérbio “ininterruptamente” monotoniza o que se vê e, finalmente, porque a contemplação e o relaxe não seriam “posições” promovidas por Frederich Buchmann. O argumento termina no mesmo registo com que começou: a comparação não deixa qualquer margem para a harmonia, para uma relação pacífica entre a natureza exterior e a natureza do homem.

No excerto que se segue completa-se a conceção da natureza como um lugar inimigo, agora, um “museu falso”:

E isto porque aquelas armas não eram entendidas: a tempestade que atirava árvores e pessoas contra o chão, devorava casas e animais domesticados, o mar que iluminado por movimentos que pertenciam ao domínio do não razoável afundava barcos e homens, esses sons grotescos dos relâmpagos, sons reveladores de uma indisposição fundamental, de uma inconformidade com a calma e a segurança da cidade, onde edifícios com instrumentos de defesa contra cataclismos se tornavam ridículos quando as verdadeiras forças desse museu falso se libertavam, a sensação, enfim, de que o homem, nessas alturas, envolvido pelo absurdo pegaria até num martelo para combater o fogo, não como um louco mas parecendo simplesmente ter ficado desprovido de raciocínio técnico, não percebendo, minimamente, o mecanismo das forças de ataque. Em suma: nada era entendido pelos homens que se defendiam. E daí a manifesta posição de fragilidade face à natureza indisposta. (pp. 95-96)

A extensão da descrição, pouco comum no romance, acentua o interesse do narrador por uma superfície pictórica em que a fragilidade humana nada pode. A velocidade, a principal característica das “forças de ataque”, está presente no ritmo descritivo, introduzido pelos dois pontos, sendo apenas pausado por vírgulas e pelo

advérbio “enfim” que, também, articula a comparação entre natureza (detentora de armas) e homem (com o seu raciocínio técnico). As sensações visuais e auditivas expandem, por um lado, a imagem de violência, mas, por outro, parecem enclausurá-la num espaço inacessível - porque não é racional - ao humano. Curiosamente, como se fosse levado por um tufão, o homem fica, também ele, desprovido de racionalidade. O militar Buchmann ensina aos filhos que, à semelhança de um campo de batalha, se podem visualizar duas forças ilustradas pela tensão entre dois campos (também lexicais): ataque e defesa. Contudo, o que vai atacar esteve, pacientemente, a preparar a sua estratégia para no momento certo apanhar o outro de surpresa. As personificações, a que as formas verbais “atirava”, “devorava” e “afundava” dão forma, confirmam a violência da natureza, validando o argumento de Frederick.

Lembramos um aviso semelhante, feito em *Uma Viagem à Índia*, ao anti-herói Bloom que, antes de iniciar a sua viagem, foi advertido para não confiar na imprevisibilidade dos elementos naturais:

“Mas a natureza também aparece, e muito,/ nesta viagem./ O vento, por exemplo, que poderá parecer/ elemento neutro,/ (...) O vento, meu caro Bloom, não é um elemento da natureza/ em que possas confiar.” (Tavares, 2010b, Canto I, estr. 15-16, pp. 33-34)

Certo é que estes perigos, tanto poderão ser compreendidos no âmbito dos perigos da “viagem”, como, também, enquanto metáforas da fragilidade emocional, ou física, do homem, que não estará preparado para essa mesma “viagem”.

5.3. (Lição sobre) A TÉCNICA (ou como Lenz confundiu a lição anterior)

A natureza tal como o médico a concebia, aquela que “Não reza, afia as lâminas.”²⁶⁹, é uma natureza travestida de máquina, a natureza-técnica, que se prepara para o ataque já sugerido pela velocidade que o ritmo do assíndeto lhe empresta. Para além do mais, sobre a *práxis* deste cirurgião “na Era da Técnica”, o que sabemos é apenas que a sua competência, coadjuvada por um bisturi, pautava as intervenções que fazia nos organismos dos doentes.

A palavra “técnica”, de acordo com o *Dicionário Etimológico* (1987), terá origem em “técnico” por via do grego *technikós* (adj.) significa ‘«relativo a uma arte, próprio de uma arte, técnico; industrioso, hábil; feito com arte; artificial»’ e, por via do latim, *technicu* (subst.) designa ‘«especialista, técnico numa arte»’. Partindo da possibilidade de aglutinação semântica do adjetivo grego e do substantivo latino, realçamos o perfil de um Lenz-técnico e não de um Lenz-artista.

Medicina e técnica sempre foram indissociáveis. Na história da medicina convencional, o conhecimento técnico terá sido uma primeira etapa importante com Hipócrates (séc. IV a.C.). Resgatada do mundo da superstição e das práticas mágicas, a medicina de Hipócrates inicia um percurso de racionalidade com base nas ciências naturais. “Tudo acontece conforme a natureza” é, mesmo, um dos conhecidos aforismos do pai da medicina. Desde então, um longo caminho foi percorrido, mas será no século XX, sobretudo a partir da segunda metade, que a evolução científica e tecnológica colocará ao dispor da medicina meios técnicos que, ampliados pela informática, revolucionaram a *praxis* médica.

Nas ciências médicas, terá sido, então, a área da cirurgia uma das mais auxiliadas pela precisão e agilidade dos instrumentos mecânicos. E eis-nos chegados ao século, à sala de operações (ou ao campo de batalha) e ao bisturi²⁷⁰ de Lenz Buchmann.

Herança do rigor militar paterno, a exatidão e a frieza emocional com que Lenz operava eram, por si, instrumentos que se situavam para lá do humano: “O pulso de

²⁶⁹ Tavares, 2007a, p. 73.

²⁷⁰ De etimologia francesa,” *bistouri* (1464) ‘instrumento de corte usado em cirurgia’ toda como proveniente do italiano *pistorino/ bistorino* (por *pistolese*) de Pistóia, ant. *Pistória*, de que se derivou o adj. com suf. *-ino* por ser conhecido centro em que se fabricavam punhais e facas; f. hist. 1789 *bistori*”, In *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. P. 598 Tomo II Círculo de Leitores. Lisboa: 2002.

Lenz parecia suportado por um pedaço de metal e não por um braço.” (p. 26); o bisturi, igualmente metálico, surge como uma extensão mecânica dos dedos: “Precisa e profunda, a mão direita, com o bisturi, expressava os vários graus de intensidade do mundo” (p. 26). Ora, quando Lenz se define, profissionalmente, como “um soldado do exército que fundara as cidades, porém não mais do que isso” (p. 62), infere-se daqui a indiferença, como a de um estratega militar, relativamente às consequências da sua ação, mas que, no lugar de uma arma, tem na mão um bisturi: “nunca o ouviriam gritar pela causa humana, não sofreria pela espécie da mesma forma que não sofreria se o seu bisturi, por acidente, se partisse.” (p. 62).

Longe de um bisturi a laser com feixes óticos, ou robotizado, o bisturi de Lenz não deixa de ser um objeto cirúrgico rudimentar, de cabo e lâmina, o cabo para unir (mão/objeto) e a lâmina para separar (o corpo). Lenz, fascinado pela sua ação, sempre que operava alguém pensava sobre o poder que, ao manipular o bisturi, tinha sobre a vida das pessoas, não deixando de ser significativa a apropriação da imagem da cidade como o lugar em que a ordem, se não for respeitada, tem consequências mínimas, remetendo para o seu negativo, i. e., o espaço natural onde os efeitos da desordem seriam massivos. Lenz pensa que:

Quando a sua mão direita, exacta e mágica, actuava, a decisão de ir para a direita ou para a esquerda não era uma mera decisão de tráfego, (...) Não era o comprimento do percurso ou o tempo que demorava a ser percorrido, uma decisão errada – o virar-se à esquerda quando se deveria virar à direita – no bisturi não equivalia a um aborrecimento provocado por um atraso devido a uma má escolha no espaço da cidade. O desvio de alguns micromilímetros na sua mão direita poderia colocar o corpo em dois mundos opostos: o mundo de um corpo vivo (...) e o mundo do cadáver (...). (p. 30)

A analogia técnica desloca-se, de seguida, para a aparelhagem sonora:

No direccionar do bisturi Lenz via a possibilidade de manter ligada ou de desligar uma aparelhagem de som. Para a direita – sempre para a direita, a linha recta e ainda o lado que o Senhor, como troçava Lenz, deixara aos homens morais -, avançando para a direita mantinha ligada a aparelhagem humana, enquanto desviando-se para a esquerda – o lado do diabo ou da mobilidade que não entendemos – desligava a aparelhagem e a electricidade. E era Lenz quem manipulava o botão decisivo. (p. 30)

As imagens deste médico são mecânicas, os órgãos humanos, por extensão, são vistos como peças de uma “máquina orgânica”. O bisturi, por outro lado, é, de forma

animística e delirante, autonomizado, e a perspectiva é a de um instrumento dentro de outro a descobrir, de forma paradoxal, “a culpa”, a avaria humana:

Ele via o seu bisturi à procura, não da tal artéria ou vaso em mau funcionamento mas de algo mais imaterial ou, utilize-se a palavra, espiritual. Como se aquele bisturi servisse ainda para detectar a culpa individual do doente, uma culpa que não poderia ser moral mas certamente seria orgânica. (p. 28)

A este propósito, considerem-se, ainda, as duas definições:

- (i) O seu bisturi era, isso estava claro, o mensageiro da precisão e da rectidão. A sua mensagem era a linha recta, o endireitar do desvio. (p. 29);
- (ii) O seu bisturi era portanto a voz material da ética humana e a bomba a voz material da perversão e da desregulação de costumes. No entanto, os dois campos opostos eram constituídos exactamente pelas mesmas substâncias. Eram filhos, não do mesmo Deus mas do mesmo homem, e tal fascinava Lenz. (p. 30).

Na segunda asserção (ii) Lenz vai mais longe ao atribuir ao mesmo homem a construção de dois instrumentos para a expressão de diferentes éticas, embora, ambos sejam portadores do mesmo ADN.

E se a competência técnica “não se define com o coração” (p. 31), a racionalidade de Lenz passa a ser o traço que mais se opõe à natureza - humana e exterior. Em função disso, Lenz rejeita, liminarmente, a ineficácia que resulta da irracionalidade: “Se não sabe pegar no bisturi nem mexer com acerto nas máquinas – disse [à enfermeira] – saia desta sala. Saia! – gritou mesmo. Não precisava dela, da sua irracionalidade. Que vá rezar lá para fora. Ali não, ali era outra coisa.” (p. 40); contudo, a racionalidade e o interesse obsessivo pela técnica, uma segunda natureza humana cega, levam-no ao limite de uma realidade em que sofrimento e compaixão se substituem pelo ódio. Vejamos o que pensa o médico:

“Claro está que a técnica e a medicina, de que ele era um fiel representante, permitiam o prolongamento das paixões; o que para Lenz apenas significava que o ser humano agora podia odiar até mais tarde.” (p. 43)

/

“Lenz sentia faltar ao homem a ciência capaz de radiografar os elementos da natureza. Ver o *crânio da paisagem*, eis um objectivo, murmurou para si próprio Lenz,” (p. 50).

Lenz Buchmann vai recapitulando a sua aprendizagem, entrelaçando as imagens bélicas do pai com outras da sua era. Por isso, quando se analisa o modo como Lenz experiencia a natureza, é a técnica que define essa sua relação. Uma é o verso, a outra o reverso, sempre em estado de tensão:

Lenz não tinha ilusões acerca da terra que pisava: havia entre a natureza e o homem um ponto de ruptura que há muito fora ultrapassado. Existia uma luz nova nas cidades, a luz da técnica, luz que dava saltos materiais que antes nenhum animal conseguira dar; e essa nova claridade aumentava o ódio que os elementos mais antigos do mundo pareciam ter guardado, desde sempre, em relação ao homem. (p. 42)

A cidade, por oposição à natureza em estado bruto, já está submetida ao poder do homem, que tudo controla e que deixa Lenz tranquilo:

Ele não se entusiasmava com a ordem dos elementos; sabia bem que essa ordem não era confundível com a ordem das cidades, onde o maestro, as leis e o polícia indicam o caminho certo de deslocação da música e dos criminosos. Sabe-se bem para onde cada coisa vai. Mas o que era a ordem para a natureza era estranho para a cidade. (Idem, Ibidem)

Lenz, em inconsequente dialogia, procura a lógica que, para Frederick Buchmann, a natureza não tinha:

Por vezes Lenz chegava mesmo a formular a questão dirigindo-se mentalmente para o jardim tranquilo: em que estará ele a pensar? Como se realmente ele próprio e a natureza estivessem num jogo no qual a racionalidade tinha importância, mas também a força muscular e a vontade. Um dia tranquilo era, para Lenz, um dia de saúde da natureza e, nesse sentido, dia em que esta acumulava forças que mais cedo ou mais tarde atiraria contra os humanos. Lenz não confiava na natureza. (p. 42)

Personificada pelo jardim, a natureza apesar de parecer o lugar subjogado pelo homem, onde o lugar -“jardim”- e o tempo -“dia”- surgem visivelmente dominados, não deixa Lenz tranquilo.

Quanto ao espaço em estado selvagem, agrava-se a perceção de falta de domínio e, confuso, mescla natureza e técnica na sua avaliação:

Na montanha, na floresta, junto a campos de terra desordenados, Lenz sentia o tremor da proximidade de algo que não se quer apenas manter, que não luta pela sobrevivência com o apoio de qualquer máquina médica. A desordem da terra não era um bisturi mas um punhal. (p. 63)

E Lenz, como não sabe dirigir um punhal, desconfia daquele animal de quem espera a incisão fatal, já não na habitual posição de ataque, conforme aprendera, mas sim na de defesa, porque:

A natureza está à espera, lá fora, mas mantém exactamente a mesma força: recuou, é certo, mas não está sequer prisioneira. Está num outro sítio, num outro ponto da batalha, e afia as lâminas; não reza, não suplica, não pede piedade. Não reza, afia as lâminas. (p. 73)

Lenz poderia ouvir a voz do pai a adverti-lo: “No fundo, a organização do universo/ é um assunto de galões militares,/ e o informe assusta (precisamente) porque não sabemos se havemos de lhe dar ordens/ ou obedecer.”²⁷¹, mas esta é a natureza de Bloom, a que, do mesmo modo, embora a partir de diferentes vozes, prenuncia a catástrofe.

Por outro lado, no momento em que Lenz-político reflete sobre os mecanismos de produção da natureza, a perplexidade instala-se. A sua reflexão, de onde ressalta a miscigenação de elementos da ordem do natural com outros da ordem social, desnuda uma crítica à supremacia da economia que tudo inverte:

Neste particular, a cidade, para distribuir e aproveitar a riqueza, parecia depender de uma vontade exterior. No fundo, havia a sensação de que depois de muito se andar, depois das espantosas invenções técnicas, o homem continuava a depender de a árvore dar ou não frutos, apesar de já não haver árvores e de os frutos já não serem arrancados ou apanhados do chão, mas simplesmente negociados. Onde estava então a nova árvore? E que árvore era essa que fazia, subitamente, os preços subirem e a fome instalar-se em vários pontos do país, para depois, passados alguns anos, começar, sem justificação, a dar frutos em excesso? (p. 110)

A visão de Lenz Buchmann é, pois, a do homem contemporâneo, confrontado com a manipulação da produção na lógica perversa da oferta e da procura. De regresso ao pensamento de Smith (e de Marx), diríamos que esta consciência expõe um sistema neoliberal que domina o consumo físico da natureza; ilustra, por outro lado, um conceito de natureza que, dado o contexto histórico, não pode ter sido incutido por Frederich Buchmann. E o que causa estranhamento a Lenz é o facto de o mundo caminhar para uma ordem em que o domínio humano opera além da técnica e do conhecimento científico; e, sobre isso, o pai não o instruíra. No limite, poder-se-á

²⁷¹ Tavares, 2010b, Canto I, estr. 24, p. 37.

inferir que esta é uma nova ordem, ou forma de “progresso” que, de novo, escapa à racionalidade de Lenz e projeta a natureza num “futuro sombrio”, sob o domínio do homem. Neil Smith, na sua distinção de domínio e produção da natureza, terá desvalorizado o facto de, quer numa atitude, quer noutra, serem sempre as mesmas forças políticas (e económicas) a comprometem o seu “futuro histórico”?

A entrada no Partido é justificada por Lenz pela necessidade de compreender as “flutuações da riqueza”; essa curiosidade é assumida no contexto de um sentido “erótico e militar” (p. 110), depreendendo-se que o seu interesse espelha uma dupla posição - a de observador (*voyeur*) e a de estratega; porém, Lenz não terá oportunidade nem de dominar, nem de, pelo menos, entender essa nova natureza.

Talvez o que na sua vida prática anterior (...) interpretasse como anárquico, desordenado e sem um general a coordenar (...) tivesse afinal um chefe inequívoco (...) uma velocidade e um ritmo mecânicos: adaptáveis e passíveis de serem repetidos. (...) talvez conseguisse ver uma lógica, causas e fundamentos no que antes parecera simples caos.” (Ibidem)

Assim, o mundo que Lenz tem como modelo é o do “chefe inequívoco”, do “ritmo mecânico”, o mundo cuja ordem e disciplina o deixam tranquilo; a realidade do mundo político, aquela que ele quando médico não compreendia, é a que o estimula para “perceber até que ponto a composição das substâncias do poder político interferia nos percursos e velocidade da circulação do dinheiro.” (p. 111).

A alegoria da “nova árvore” vai constituindo uma realidade para a qual a lição do pai sobre a natureza não o preparara, porém a força de Lenz fará com que essa realidade se desloque para, uma vez mais, dar razão ao educador. Querendo “confirmar aquilo que o pai lhe ensinara: *a voz de comando do general determina o dinheiro que o filho do soldado um dia terá no bolso.*” (Ibidem), Lenz aplicará a ordem militar à ordem económica. A impressão que fica é a de uma transposição de ideias, numa tentativa de que o mundo faça sentido dentro de um quadro, talvez, de uma “prisão”. É desta forma que Lenz encontra outros sentidos para frases do pai numa descontextualização racional doentia; na sequência da mesma reflexão, leia-se: “O adolescente Lenz e depois o médico Lenz haviam crescido fascinados com essa frase; agora estava a chegar o momento de um distinto político (...) perceber os seus fundamentos.” (Ibidem.). A dimensão do raciocínio revela, por um lado, a natureza

interna de Lenz dominada pelo carácter repressivo e repetitivo da sua educação, por outro a aceitação tácita de uma natureza humana subordinada a interesses económicos e, finalmente, a sua incapacidade para compreender essa força maior devido à obsessão pelo pensamento de que a técnica é um fim em si mesmo. Estão, assim, criadas condições para a replicação (a todo o custo) do pensamento do pai, ainda que o estranhamento perante o incognoscível não se resolva, uma vez que o egocentrismo de Lenz refreia qualquer forma de alteridade.

A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade económica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo vê-se completamente anulado em face dos poderes económicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 3)

Adorno e Horkheimer²⁷² referem, ainda, que nos diferentes momentos decisivos da civilização ocidental, da Antiguidade ao Renascimento e da Reforma ao Ateísmo burguês, sempre que o mito foi recalçado, o medo da “natureza não compreendida e ameaçadora – consequência da sua própria materialização e objectivação – era degradado em superstição animista, e a dominação da natureza interna e externa tornava-se o fim absoluto da vida.” (p. 17). O esclarecimento (*Aufklärung*), segundo os filósofos, conduz à racionalidade inerente à autopreservação. Apenas através dele o homem se pode libertar do medo²⁷³, explicando a natureza desconhecida. Porém, quando a autopreservação se realiza, a razão é abandonada pelos

²⁷² Em *Dialética do Esclarecimento*, a concepção que importa destacar encontra-se no primeiro texto, “O conceito de esclarecimento”, e no primeiro excurso que Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, no prefácio (1947), resumem assim: “O primeiro estudo, o fundamento teórico dos seguintes, procura tornar mais inteligível o entrelaçamento da racionalidade e da realidade social, bem como o entrelaçamento, inseparável do primeiro, da natureza e da dominação da natureza. A crítica aí feita ao esclarecimento deve preparar um conceito positivo do esclarecimento, que o solte do emaranhado que o prende a uma dominação cega. Em linhas gerais, o primeiro estudo pode ser reduzido em sua parte crítica a duas teses: o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia. Nos dois excursos, essas teses são desenvolvidas a propósito de objectos específicos. O primeiro acompanha a dialéctica do mito e do esclarecimento na *Odisseia* como um dos mais precoces e representativos testemunhos da civilização burguesa ocidental. No centro estão os conceitos de sacrifício e renúncia, nos quais se revelam tanto a diferença quanto a unidade da natureza mítica e do domínio esclarecido da natureza.” (p. 3).

²⁷³ “Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajecto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica.” (Ibidem, p.10).

“organizadores de produção” e o esclarecimento autodestrói-se, nos termos dos filósofos de Frankfurt:

A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. (p. 18)

O pensamento esclarecedor é um pressuposto da liberdade²⁷⁴ que qualquer forma de domínio deixa em suspenso, é nessa medida que a pretensão de domínio social da natureza, de que o conceito de *Aufklärung* é indissociável, acaba por representar o contrário do modelo de racionalidade, sobretudo na submissão da ordem económica, do conhecimento e das formas de domínio -e de legitimação política - à “razão abstrata”. Lembramos que Adorno e Horkheimer ao instituírem o herói Ulisses como arquétipo do sujeito racional, ilustram bem de que maneira a renúncia (às tentações) assegura o domínio sobre si próprio e sobre a natureza externa. Já quanto ao não-herói Lenz, recuperamos de *Breves Notas sobre Ciência*, um possível epílogo: “Esta máquina é a melhor parte do meu cérebro. (eis uma frase possível).” (2006c, p. 135).

5.4. (Lição sobre) A HISTÓRIA: a última força da natureza

Não completamente autónoma da anterior, esta lição – a da História - de Frederich Buchmann reifica um primado geográfico-temporal em que o humano e a natureza, de novo, se (des)encontram. Frederich leva os filhos a visitar umas ruínas históricas, no entanto, explicando-lhes que aquele tinha sido um local de tortura, adverte-os: “*As ruínas são perigosas, (...) debaixo delas algo ainda se mexe.*” (p. 181). A estratégia metodológica do militar Buchmann é muito semelhante à da lição sobre a natureza: produzir a impressão de que o inimigo não visível se torna mais perigoso para o homem do que qualquer outro. O filho mais novo repara que a grandeza perigosa e a circulação de força, que reconhece existirem nas ruínas, contrastam com a tecnologia das construções modernas. A partir de então, a imagem

²⁷⁴ “A aporia com que nos defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objecto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor.” (Ibidem, p. 3).

suscitada pelas palavras do pai passará a fazer parte dos pesadelos de Lenz que cresce com “a convicção de que havia um outro mundo, (...) o dos subterrâneos – o que ficava ameaçadoramente debaixo dos pés – localizado por isso numa posição privilegiada.” (p. 181). Nesta circunstância, o imaterial e o inexplicável, de novo, o obrigam a uma mudança de posição, em vez do ataque, Lenz passa à posição de defesa:

Se os homens fossem sensatos não admitiriam uma única pedra, um único vestígio de séculos anteriores, pensava Lenz: as ruínas são perigosas. Debaixo delas, debaixo, enfim, do fracasso de uma construção, formava-se um campo adequado ao desenvolvimento de uma maldade para a qual os homens não tinham palavras e, pior que isso, não tinham escudo.” (p. 182)

O ataque que Lenz passa a temer, e para o qual não está preparado, situa-se num terreno onde “se alojava a última força dos elementos naturais,” (p 182) e instaura-se o perigo de “as grandes ordens e a grande lei” (Ibidem) emergirem do estado de latência onde se desenvolvem para, de seguida, atacar com aquela “força que a civilização da cidade ainda não conseguira domesticar.” (Ibid.). A forma que Lenz encontra para apagar o tempo, os vestígios dos séculos anteriores, por contágio, uma vez mais, do ideário paterno, seria um bombardeamento. Dois meses depois de entrar na política, no âmbito da “*operação colectiva*” (p. 102) de um para muitos, Lenz já se sente um militar que, comandando um bombardeiro, tem o poder de “transformar em ruínas, num só segundo, uma cidade inteira e dez ou vinte séculos.” (p. 103):

Esta hipótese surpreendente de reduzir um largo espaço e um largo tempo a um ponto negro, vazio, a hipótese de eliminar séculos - igrejas, por exemplo, que tinham marcas que diziam ser do próprio Cristo – essa hipótese, portanto, de *eliminar tempo* sempre fascinara Lenz (a explosão destruíra espaço e, claramente, tempo) um pouco por contágio do seu pai Frederick, que, tendo sido militar lamentara, no fim da vida, só ter tido voz de comando para afundar, um a um, cada organismo inimigo, e não ter nascido no período em que uma única voz de comando pudesse eliminar e queimar extensões importantes do mapa. (Ibidem)

A conceção lenziana de história vive numa dinâmica de tensão com o passado, em que “*eliminar tempo*”, restos (“pedras”), seria a solução. O fascínio pela manipulação do presente e pelas oportunidades de futuro, que a materialidade e o racional proporcionam, tornam-se fulcrais.

“Lenz (...) sabia bem que certas catástrofes nasciam de potências que estavam escondidas. (...) Os factos históricos, acreditava Lenz, a história no seu sentido mais amplo, para além do que mostrava, tinha ainda uma série de movimentos que se faziam atrás das costas. No entanto, como estávamos (hipnotizados) de frente para os acontecimentos históricos visíveis, não víamos esses outros.” (Ibid., pp. 185-186)

As ruínas, legado histórico imaterial (e material) que Lenz preferia apagar, remetem-nos para o pensamento de Walter Benjamin (1992) de que a possibilidade de empatia com o passado o presentificaria no presente. Opondo-se à historiografia dominante²⁷⁵ em que o ponto de vista dos vencedores era uma premissa, Benjamin diz que:

O historicismo contenta-se em estabelecer um laço causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhuma realidade de facto é nunca, desde o início, a título de causa, um facto já histórico. Torna-se tal, a título póstumo, através de acontecimentos que podem ser separados dela por milénios. O historiador que tem isso em conta deixa de engrenar a sequência dos acontecimentos como as contas de um rosário. Ele abarca a configuração na qual a sua época entrou em contacto com uma época anterior, perfeitamente determinada. Funda assim um conceito do presente como «agora» no qual penetram estilhaços messiânicos. (Ibidem, p. 169)

A ideia de que o presente que leva o passado, e com ele todo o sofrimento acumulado, rumo ao devir, dando-lhe a oportunidade de redenção do passado reprimido, é assim justificada:

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. «A verdade não nos foge»: esta fórmula de Gottfried Keller assinala, na concepção da história própria do historicismo, precisamente o ponto em que essa concepção é destruída pelo materialismo histórico. Porque é irrecuperável toda a imagem do

²⁷⁵ Para Benjamin, quer a historiografia que se apoia na ideia de progresso e cientificamente previsível (social democrata), quer a historiografia burguesa (Dilthey), falharam porque se apoiaram num tempo cronológico linear: “A ideia de um progresso do género humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogéneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso.” (2008, p. 17). Sabe-se que a *Dialética do Esclarecimento* foi concebida sob o impacto das ideias de Benjamin, Adorno e Horkheimer adotaram o diagnóstico de Benjamin: “A tradição dos oprimidos ensina-nos que o «estado de exceção» em que vivemos é a regra.” (2008, p. 13). Os autores propõem, por isso, uma reflexão sobre o carácter destrutivo do progresso, tendo em conta “que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos. Não é da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada que se trata. Hoje, porém, o passado prolonga-se como destruição do passado.” (p. 3).

passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela. (Benjamin, 2008, p. 11)

Como num *flash*, ou num fotograma, a revelação do passado abre-se, então, ao enriquecimento do presente sem o qual qualquer imagem do passado estaria irremediavelmente perdida. Ainda sobre a efemeridade do lampejo dialético, refere Isabel Capelo Gil (2011) que a representação do passado se pode concretizar visualmente, mas que a “contemplação imagética é insuficiente” para a reflexão crítica, pelo que será na linguagem escrita que o passado pode ser preservado. À pergunta “Será o bom pintor incapaz de pintar a verdade?” (2006c, p. 97) responde Gonçalo M. Tavares: “há algo de místico na convicção de que a palavra descreve melhor a verdade do mundo (ou de que se aproxima mais dela)” (Idem, Ibid.). Sobre as possibilidades da linguagem, Gil (2011) ilustra com um excerto do *Livro das Passagens*:

Não se trata do passado a iluminar o presente ou o presente o passado, imagem é aquilo em que, num lampejo, o que foi se reúne em constelação com o agora. Por outras palavras: a imagem é a dialética em descanso. Pois enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a do que foi com o agora é dialética. (...) Somente as imagens dialéticas são imagens verdadeiras (isto é não arcaicas); e o lugar onde se as encontra é a linguagem. (Benjamin, 1991, pp. 577-578 apud Gil, p 84)

Gil refere que a história de Simonides²⁷⁶ ilustra, na descrição do desastre do passado, a dialética da visualidade, por meio de três aspetos: i) legitimação (capacidade de imaginação do poeta que prova e legitima); ii) efeito (o anúncio que a linguagem expõe, mas cujo efeito se dá no lampear da imagem) e iii) repetição (a memória assenta na repetição mental). Diz-nos Gil: “A história de Simónides demonstra que o desastre depende da descrição e da figuração, que a memória se funda no lugar do horror, e, por último, que a memória persiste através da repetição diferenciada do acontecimento tenebroso.” (Ibidem, p. 85).

²⁷⁶ A autora refere que, em *De Oratore*, Cícero ilustra a descrição de catástrofe e de mnemose através da história do poeta grego Simonides de Ceos. Simonides terá sido contratado para cantar numa festa e, como foi o único sobrevivente após a queda do telhado que matou e deixou irreconhecíveis convidados e anfitrião, Simonides foi chamado para identificar o lugar onde cada vítima se sentara. A história ilustra o “nascimento da arte da memória a partir do espírito da catástrofe”, legitimando-a no tecido cultural (representação e vida) como “forma estratégica de uma *ascensão* catastrófal.” (Ibidem, pp. 81-82).

Frederich Buchmann terá, através de uma única frase (“*As ruínas são perigosas (...) debaixo delas algo ainda se mexe.*”), de forma convincente, legitimado a autenticidade de acontecimentos do seu passado traumático e feito lampejar a imagem terrível da guerra e dos mortos na mente de Lenz: “Esta imagem marcou, aliás, muitos pesadelos de Lenz.” (Tavares, 2007a, p. 181). A repetição da memória paterna poderá, de forma irrecuperável, permanecer coartada por Lenz, pelo seu medo, como já destacámos, pelo seu desejo de que não fosse admitida “uma única pedra, um único vestígio dos séculos anteriores,” (Ibidem, p. 182). Na verdade, o verbo “admitir (“Se os homens fossem sensatos não admitiriam”) está conotado com a perspectiva de vencedor, sobretudo no valor imperativo, que a forma negativa sublinha. Esboça-se, neste pensamento de Lenz, a hegemonia na origem de uma possível decisão – a que o condicional (“se”) retira força -, de cariz totalitário, se pudesse, Lenz não hesitaria em apagar os vestígios do passado em nome do progresso, quanto a Benjamin, ele fala de despojos que são “levados no cortejo”, o património cultural, e diz:

Eles poderão contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse património cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. (...) Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. (2008, p. 12)

Na senda do pressuposto de Benjamin, a transmissão do “documento” cultural, ao perpetuar a lembrança da derrota, converte-se numa espiral dialética de cultura/ barbárie. Porém, contrariamente a Adorno, Benjamin transforma a negatividade em “oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido.” (Ibidem, p. 19). A imagem do anjo da história de Benjamin é uma referência, efetivamente, e surgiria aqui para contrapor à imagem de Lenz com o rosto, fatalmente, voltado para o futuro “como estávamos (hipnotizados) de frente para os acontecimentos históricos visíveis, não víamos esses outros.” (Ibid., p.186), porém, optámos por uma outra alusão, igualmente significativa: o calviniano Marco Polo das *Cidades Invisíveis*²⁷⁷.

²⁷⁷ Em *Seis propostas para o próximo milénio* (2006), Calvino explica que a escrita de *As Cidades Invisíveis* lhe possibilitou, através do símbolo “cidade”, exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas e que a inexistência de hierarquia entre os textos permite múltiplos percursos de leitura. (Ibidem, p. 89). Ao considerarmos útil esta informação tivemos presente a proximidade estética com alguns livros de Tavares, nomeadamente os da Série *O Bairro*.

Nesta altura Kublai Kan interrompia-o ou imaginava interrompê-lo, ou Marco Polo imaginava que era interrompido, com uma pergunta como: - Caminhas sempre de cabeça virada para trás? - ou: - O que vês está sempre nas tuas costas? - ou melhor: A tua viagem só se faz no passado? Tudo para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar que explicava ou ser imaginado a explicar ou conseguir finalmente explicar a si próprio que aquilo que ele procurava era sempre algo que estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado era um passado que mudava à medida que ele avançava na sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, digamos não o passado próximo a que cada dia que passa acrescenta um dia, mas o passado mais remoto. Chegado a qualquer nova cidade o viajante reencontra o seu passado que já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos esperanos ao caminho nos lugares estranhos e não possuídos. (...) Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos. (Calvino, 2015, pp.35-36)

O texto, extraído de “As cidades e a memória II”, fala de uma viagem simbólica que reflete a posição do homem no mundo, a sua presença no lugar, e a influência do passado nesse espaço como inspiração para o futuro. A angústia resulta da constatação de que o passado não é melhor, ou nunca foi, e no seu esquecimento.

Também a associação da história com a natureza, já expressa no início deste ponto, está bem presente no pensamento de Lenz. Para o ilustrar, selecionámos dois parágrafos, um único excerto, embora o tenhamos segmentado para realçar a oposição pressagiada entre natureza humana - “essa maldade civilizada” - e natureza exterior - “essa *maldade não civilizada*”:

A maldade humana, essa maldade civilizada, ia criando à sua volta uma espécie de artesanato de defesa que podia até ser feito do mesmo material: não causaria a Lenz qualquer espanto que a espada e o escudo de dois inimigos tivessem vindo, não apenas da mesma oficina, mas também do mesmo pedaço de metal, do mesmo aço. Ou seja: da mesma força. A força divide-se em dois e uma parte defende-nos e a outra ataca-nos. (pp. 182-183)

Porém sobre essa *maldade não civilizada*, aquela para a qual ainda não existia ordem alfabética possível, sobre essa maldade subterrânea nada se sabia: não havia ainda ferramentas para a moldar ou deformar ao nosso gosto. A maldade da natureza, que tinha no solo abaixo das ruínas o seu campo, de humidade e dureza adequados para o crescimento, estava ainda a desenvolver-se. Era ainda uma criança, essa maldade. Quando chegar à fase adulta, aí sim, pensava Lenz, será o nosso grande inimigo. (p. 183)

Destaca-se, do primeiro excerto, uma perspectiva irónica, de que a maldade, subjugada aos interesses do próprio homem, produz o mesmo armamento que campos opostos, na mesma guerra, irão, democrática e paradoxalmente, utilizar. A “maldade

civilizada” promove, assim, a estabilidade e o equilíbrio das forças. Já no segundo excerto, reforça-se a rudeza de outro tipo de maldade, natural e profunda, situada abaixo das ruínas. Os elementos Água e Terra, encontrando-se fora dos limites do progresso, escapam ao entendimento de Lenz, traduzem, portanto, uma ameaça superior e, como já foi dito, a natureza que fabrica as suas próprias armas assusta, sobremaneira, Lenz.

Em síntese, natureza humana e natureza exterior partilham uma história feita de catástrofes evocadas nas ruínas. Apenas, como aliás observam os filósofos de Frankfurt, através do reconhecimento de monstruosidades inomináveis e da reflexão desses momentos, que ilustram o que de mais cruel existe na natureza humana, o homem, na experiência do sofrimento e no conseqüente impulso de indignação, terá capacidade ética para construir, como Adorno lhe chamou, o aspeto “positivo” de história. Para que Auschwitz não se repita:

A memória não tem FUNDO./ EM BAIXO: Vidas passadas (não é Platão, é alguém que/ viveu antes)./ Vem de trás e vem do Futuro (Imaginação)./ (Eu sou o mental da cabeça/ eu tenho o mental na cabeça.)” (Tavares, 2002a, p. 42)

5.5. (Lição sobre) A RELIGIÃO

*“Nos pântanos os motores não funcionam”*²⁷⁸

Começamos por deixar expressa uma posição que se tentará credibilizar ao longo desta reflexão: será (eventualmente) na religião que a atitude filosófica relativamente à natureza e à história se complementa. Na verdade, a experiência do medo de Lenz Buchmann, não só é provocada, inicialmente, pelas concepções do progenitor, como depois se agudiza sempre que Lenz, tentando racionalizar natureza e história, lhes confere, de forma irracional, uma certa aura de mistério e de existência suprema acima do poder do homem. Na relação entre a religião e a filosofia teremos como ponto de partida a justificação de Savater (2000) relativamente ao ateísmo da filosofia:

²⁷⁸ Tavares, 2007b, p. 164.

(...) isto é, os chamados «deuses» que aparecem na filosofia são meras abstrações ou hipóstase a partir do imanente (como a Natureza, a História, o Homem, a Razão, etc.), mas nunca personalidades sobrenaturais, providentes, inescrutáveis, justiceiras, persuadíveis por meio da oração ou do sacrifício, ávidas de rituais propiciatórios, etc.. (Ibidem, p. 294)

E se Savater exclui do pensamento filosófico o transcendente, o mesmo não podemos entender da percepção de “Natureza” e “História” que Frederich Buchmann transmite ao filho. Corroborado pelos termos de Savater, como vimos anteriormente, estas forças são entidades “providentes”, “inescrutáveis” e “justiceiras”. Nessa medida, são sobrenaturais porque inexplicáveis pela lei do homem.

“Os pés na igreja”²⁷⁹ (p. 164) é o título de um episódio que teve origem nas palavras que Lenz dirigiu à mãe, no dia em que fez a primeira comunhão, aos treze anos. Opondo-se ao ideário cristão materno, Lenz Buchmann decidiu não voltar à igreja: “disse à mãe, com aquele tom de quem não admite uma segunda frase a seguir à sua: nunca mais ponho os pés numa igreja.” (p. 164). O tom terá sido entre o assertivo-agressivo, e foi desencadeado por uma frase que o pai, nesse dia, lhe dirigiu: “*Nos pântanos os motores não funcionam,*” (Ibidem). Lenz, ainda perto da igreja, ouviu esta frase, que não mais esqueceria: “ano após ano, olhava de novo, para essa frase, entendendo-a de modo mais claro.” (Ibidem). Para além desta experiência, lembra-se, já adulto, das conversas com o pai de que lhe ficara “a noção clara de que matar os vestígios do Espírito Santo que existem no corpo de cada um era o início de uma outra existência que coincidia com o abandono de terrenos neutrais.” (Ibidem).

Erradicado qualquer vestígio de outra crença que não a técnica, anos mais tarde, ouvir-se-á Lenz Buchmann, irritado com Julia Liegnitz, repetir-lhe as palavras do pai: “*Nos pântanos os motores não funcionam,*” (p. 167). Perante a perturbação da secretária, por ter de escrever uma carta “que do início ao fim mentia.” (Ibidem), Lenz, para lhe ensinar a arte de mentir na política, irá limpar a consciência dos escrúpulos cristãos de Julia Liegnitz, impondo a “doutrina da sua relação com o mundo” (p. 168). “E Julia ouviu.” a argumentação de Lenz, replicando a metodologia do seu pai, contra os princípios da Igreja. Não deixa de ser relevante que, no final dessa conversa, Lenz, de forma irónica, aconselhe Julia a frequentar a igreja, para, logo depois, lhe

²⁷⁹ Título de uma dos seis episódios da sequência “O homem público” - “A mão de Lenz Buchmann”, “Transferência de capacidades da medicina para a política”, “Os pés na igreja”, “As relações possíveis entre o corpo do homem e o Espírito Santo”, “A importância do tipo de solo para o funcionamento das coisas” e “Não pescamos, mandamos barcos ao fundo”. Nestes episódios, podemos avaliar o movimento político de aproximação e de afastamento relativamente à instituição Igreja.

recomendar que não falhe um único domingo porque, afinal, a presença de Julia poderia ser-lhe útil já que representaria os seus “propósitos de paz” com aquela “extraordinária instituição” (p. 169). Julia aprende, assim, a mentir e redige o primeiro texto político, deixando Lenz orgulhoso porque “Ela aprendera a tirar o motor do pântano.” (p. 173). Porém, será importante sublinhar que, ao longo da ação, Julia não abdicará da sua crença²⁸⁰, percebendo-se que apenas se adapta às novas funções.

A lição de Frederich Buchmann pode-se considerar, numa primeira análise, uma lição consequente. A forma como Lenz se relaciona com a Igreja ilustra-se através de dois episódios: i) na posição de político, Lenz encontra-se com um sacerdote para que ele exerça influência na votação do projeto político do seu Partido. A estratégia é provocar o medo do(s) sacerdote(s) dentro do próprio edifício da igreja, o que Lenz faz de forma desassombrada, num discurso provocador, deixando, primeiro, aquele sacerdote desconcertado, para, de seguida, o “mobilizar”. A palavra “mobilizar” extrapola o contexto meramente político, estendendo-se, uma vez mais, à imagem militar (recrutar, arregimentar), mas no seu sentido manipulador mais perverso: “Não se tratava apenas de ter mobilizado um inimigo para combater nas suas trincheiras, com a sua própria arma (...) o inimigo aceitara ser seu aliado”; e o sacerdote acabará rendido ao argumento do inimigo: ‘«pode contar comigo, exercerei a influência possível»’ (pp. 214-215); ii) o segundo episódio ocorre quando Lenz, já doente, é confrontado com a presença indesejada de um sacerdote, chamado por Julia, para lhe dar a extrema-unção. Lenz, num dos poucos momentos de lucidez, lembra com desprezo o sacerdote que em tempos amedrontara e encara a tarefa espiritual do sacerdote como a de um hipnotizador, por sua vez hipnotizado.²⁸¹ A impressão de Lenz de que o sacerdote se vem vingar, não indicia laivos de um exame de autoconsciência, pelo contrário, a solidez do discurso do sacerdote é vista como uma forma de lhe provocar o medo, o sentimento que Lenz desvia desde a “prisão”. Por isso, o moribundo tenta, em vão, devido à debilidade em que se encontra, primeiro dizer “não”

²⁸⁰ Julia mantém a sua fé e os laços com a igreja. Será ela a chamar o sacerdote para dar a extrema-unção a Lenz. Atente-se no seguinte excerto: “A nova casa, aquela, a de Julia Liegnitz, e ela mesma, enquanto sua proprietária, estavam, seguindo uma tradição antiga dos Liegnitz, de olhos fixos e respeitosos ao lado da Igreja.” (Ibidem, p. 371).

²⁸¹ De referir que a palavra hipnotizar já havia surgido no vocabulário da personagem com a conotação de deslumbramento pela técnica - “como estávamos (hipnotizados) de frente para os acontecimentos históricos visíveis, não víamos esses outros.” (p.186) -, surgindo agora com conotação espiritual. No contexto da obra não deixa de ser significativa a alusão a estes dois tipos de hipnotismo, pela técnica e pela fé.

e, de seguida, cuspir na cara do sacerdote, acabando, apenas, por salpicar o próprio rosto: “A insultuosa cuspidela no meio dos olhos do representante da Igreja só acontecera na cabeça e no interior do corpo do Dr. Buchmann;” (pp. 365-371).

Além destes dois episódios, ressalta uma visão, também mecânica e parodística, implícita nas ironias, comparações, metáforas, enfim, depreciativa em geral, própria de uma mente racional que vê na matéria a essência do mundo: “Tudo o que não pode ser destruído não existe, e as igrejas, essas, existiam, era um facto.” (pp. 210-211), também Caeiro, por outras palavras, já dissera que “O único sentido íntimo das coisas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum.” (1979, p. 28).

À metáfora do pântano e dos motores subjaz uma ideia de religião que se define por oposição à técnica - o pântano que estagna e prende o motor, entendido, este último como um impulso que faz avançar. Para Lenz, sob o domínio da estagnação ficam a Igreja, o Espírito Santo, a alma e a crença, armas que fazem parte de outro Reino: “*somos de outro Reino e as batalhas políticas não utilizam o método de caminhar por cima da água para impressionar.*” (p. 169). A ironia deste pensamento traz implícito um intertexto bíblico,²⁸² cuja mensagem principal, a importância da fé, parece, numa primeira análise, ser banida do reino de Lenz. Mas esta seria uma forma simplista e desencorajadora de desafios vários, nomeadamente da possibilidade de este *Aprender a rezar na Era da Técnica* se constituir como uma interrogação instigadora do rasgar dos limites ontológicos cerceadores da personagem central. Aliás, é interessante associar a dicotomia material/espiritual e o intertexto bíblico, ao plano poético, o plano, eventualmente, mais espiritual para o sujeito (poético) que, no *Caderno Investigações.Novalis* (2002a) no fragmento 36, se revela nestes termos:

Fixar as coisas como Rochas no chão.
Depois pousar os pés por cima e tentar ser alto. (Isto, o habitual.)
A poética é outro assunto:
com os pés sobre a água tentar ser alto e permanecer vivo.
ALTO. (Ibidem, p, 43)

Eugene Webb (2012) analisa a relação do sagrado com o secular na literatura do século XX, tendo como interlocutores Rudolf Otto e Mircea Eliade e os respetivos estudos de religião comparada. Para esta reflexão, importa sobretudo o Capítulo 3, “As

²⁸² “Jesus caminha sobre as ondas” (1974, Mt, 14:22-33, pp. 990-991).

ambiguidades da secularização: transformações modernas do Reino em Nietzsche, Ibsen, Beckett e Stevens”.

Logo no início de *A Pomba Escura*, Webb recorda o notável estudo *The Disappearance of God*,²⁸³ cujo autor, J. Hillis Miller, define toda a tradição pós-medieval europeia como um registo da ‘«gradual retirada de Deus do mundo»’ (Ibidem, p. 15). Miller chama a atenção para o facto de a “morte de Deus”, que tem contribuído para alguma confusão no âmbito do pensamento e sensibilidade religiosa do homem moderno, não dever ser interpretada como um simples ateísmo vazio nietzschiano, pelo que o próprio Webb propõe que, quer se trate de ateísmo, quer de deísmo, não se deverá, *a priori*, encaixar atitudes e pensamentos concetuais em modelos desajustados. (Ibid., p. 16). Webb define, então, o sagrado como conceito intelectual e forma de experiência, opondo-lhe o profano; por sua vez, o secular, “o mundo da vida no tempo”, pode ser vivido como sagrado ou profano, incluindo transformações nos respetivos conhecimentos, sendo “transformações que, em alguns casos, talvez mais os aproximem do que os distanciem.” (Idem, ibid.).

Ainda nesta perspetiva, encontramos a visão de Rudolf Otto que aborda o sagrado como forma de experiência religiosa pela primeira vez, destacando, num estudo comparativo, as características comuns em várias tradições religiosas com enfoque na tradição judaico-cristã. Mais tarde, Eliade estudará religiões primitivas e não ocidentais, contribuindo para a sua melhor compreensão. Segundo esta escola, diz-nos Webb, no sagrado, independentemente do lugar onde se manifeste, existem traços comuns: o assombro e terror, que subjuga o intelecto; a majestade do seu poder; o fascínio face à plenitude; a sensação da sua alteridade, de que nada se lhe assemelha; o sentimento de dependência ontológica integral (ou o ‘«sentimento de criatura»’ para Otto) e, finalmente, a sensação de indignidade (pp.17-18). Lembramos a posição de fragilidade em que o homem se encontra, quer face à “natureza indisposta” (p. 96), quer perante as catástrofes (históricas) que crescem nas “potências escondidas” (p. 185). Aspetos que, quando sintetizados no medo e no fascínio de Lenz perante a grandeza do desconhecido, se poderão inscrever no quadro dos traços de perceção do

²⁸³ Five Nineteenth Century Writers, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, p. 1.

sagrado, muito à semelhança do Deus–Natureza de Espinosa²⁸⁴ (1632-1677), o “Deus de Espinosa” defendido por Einstein.

Webb cita Eliade para justificar o facto de certas versões do conceito do sagrado reaparecerem devido à inexistência de uma perspetiva completamente dessacralizada da vida; embora Eliade afirme que ‘«a dessacralização permeia toda a experiência do homem não religioso nas sociedades modernas»’, também refere que:

(...) uma existência assim profana jamais é encontrada em seu estado puro. Independentemente do grau de secularização do mundo, o homem que optou pela vida profana jamais consegue afastar por completo seu comportamento religioso (...) até mesmo a existência mais dessacralizada preserva traços de uma valorização religiosa do mundo. (Eliade, 1961, p. 13 apud Webb, 2012, p. 50)

Reconhecendo que Nietzsche revelou a capacidade de desenvolver um ateísmo consistente, bem como estratégias para o teorizar, Webb vem ilustrar essa desenvoltura recorrendo ao texto “Das Três Metamorfoses”²⁸⁵ em *Assim Falava Zaratustra* (2000)²⁸⁶ do qual transcrevemos apenas o final.

Na verdade, irmãos, para jogar o jogo dos criadores é preciso ser uma santa afirmação; o espírito quer agora a sua própria vontade; tendo perdido o mundo, conquista o seu próprio mundo.
«Disse-vos as três metamorfoses do espírito: como o espírito se mudou em camelo, o camelo em leão, e finalmente o leão em criança.» (Ibidem, p. 47)

Tratando-se de metamorfoses do espírito, Nietzsche, através da parábola, apresenta a força, a vontade que faz o camelo transformar-se em leão (o “eu quero” inspirado no “tu deves” do dragão) e, na derradeira transformação, a criança pode o que nem um nem outro puderam: brincar, criar, dizendo “sim” ao jogo. A verdade, não mais a pré-estabelecida, mas a que está ao serviço da vontade (Vontade de Potência), possibilita o nascimento do “Super-humano”, o homem esclarecido, acima do bem e do mal.

²⁸⁴ “Da necessidade da natureza divina podem resultar coisas infinitas em número infinito de modos, isto é, tudo o que pode cair sob um intelecto divino.” (Espinosa, *Ética*, Prop. XVI, p. 100).

²⁸⁵ “Com a imagem de uma evolução anterior que ocorre a partir de um conflito entre tese e antítese e que culmina numa síntese eminente, ele [Nietzsche] recapitula, num formato psicológico tipicamente germânico, o conhecido modelo de desenvolvimento que vai da subordinação ao transcendente, passa por um período de transição caracterizado pela liberdade parcial e alcança a autonomia fundamentada num poder sagrado e imanente.” (Webb, 2010, p. 51).

²⁸⁶ A edição não é a seguida pelo tradutor, a brasileira, mas sim a edição portuguesa.

Na interpretação de Webb, é, precisamente, a Vontade de Potência que Nietzsche coloca no lugar do Espírito Santo, ou seja, a “vida em si”, enquanto que o dragão, por ser uma autoridade externa e transcendente, é a “encarnação definitiva das forças da morte.”. Eliade descreve-o deste modo:

«o dragão é a figura paradigmática do monstro marinho, da serpente primitiva, símbolo das águas cósmicas, das trevas, da noite e da morte. (...) o dragão deve ser vencido e despedaçado pelos deuses a fim de que o cosmos possa ter existência» (Eliade, 1961, p. 48 apud Webb, 2012, p. 52)

A metamorfose da criança, o terceiro estágio, segundo Webb, corresponde ao “nascimento do primeiro cosmos verdadeiro e genuinamente sagrado.” (2012, p. 53). A Vontade de Potência, a própria vida, é o universo, está em todos os lugares e em tudo. “Algo completamente imanente;”, por isso, “no Terceiro Reino da criança cósmica de Nietzsche, o homem é chamado, como *Übermensch*, a tomar parte nessa liberdade e nessa vida.” (Ibidem, p. 54). O significado disto é que a ideia de Deus transcendente é substituída pelo sagrado imanente, um valor absoluto. O reconhecimento de Nietzsche deste facto, tê-lo-á levado a recorrer à imagem pagã do sagrado, nomeadamente em *O Nascimento da Tragédia* com o deus Dionísio que elogia “não apenas para se opor à piedade cristã, e sim para expressar, também, a sua própria.” (Idem, Ibid.). A questão é que o polo imanente pode ofuscar o transcendente, mas não o pode fazer desaparecer sem que ele próprio desapareça também:

O perigo que Nietzsche corria era o de ver a tração do polo transcendente, extremamente viva nele sob o invólucro da imagística pagã, trazendo de volta o velho Deus sob o nome do universo. O paralelo entre a Vontade de Potência de seu pensamento e a *anima mundi* do pensamento de Bruno deixa isso claro, mas para Nietzsche o perigo era ainda maior do que o indicado por essa correspondência. Filho de pastor luterano criado numa família de mulheres piedosas, ele estivera embebido nas condutas e nos modelos sensitivos cristãos, trazendo-os consigo para o seu neopaganismo. (...) Com sua mente, ele fez tudo o que estava ao seu alcance para dessacralizar a Vontade de Potência;” (Ibidem, pp. 54-55)

E se a Vontade de Potência nietzschiana se aproxima, como objetivo último, de um Criador, de acordo com Webb, ela estaria muito próxima da concepção hebraica do Deus que prepara as pessoas para determinado destino. Opondo-se à crença grega de tempo cíclico, a crença no tempo linear é a mais duradoura do que qualquer outro aspeto da visão cristã, refletindo-se na noção de evolução e de progresso. Nietzsche

tem necessidade de se opor a esta proximidade com o teísmo e usa a doutrina do eterno retorno, implícito na imagem da criança cósmica como ‘«roda autopropulsora»’ e, ao mesmo tempo, insinuado no “«sagrado “sim”» como espírito que deseja a própria vontade.” (Ibid., p. 56). Assim *Falava Zaratustra* desenvolve-se, justamente, a partir desta parábola inicial. Nos termos de Webb,

Se não há Deus para iniciar o tempo e orientá-lo a um fim, o tempo é infinito e circular. Sem que isso seja reconhecido, torna-se impossível qualquer ateísmo consistente; e, sem que isso seja afirmado, não pode haver qualquer sagrado Sim. (Ibid., p. 56)

Ainda sobre esse tempo cíclico, Eliade é citado por Webb: “esvaziada de seu conteúdo religioso, a repetição necessariamente conduz a uma visão pessimista da existência; (...) quando dessacralizado, o tempo cíclico se torna assustador” (Eliade²⁸⁷, 1961, pp. 107-108 apud Webb, 2012, p. 60). Ora, para se libertar de um Deus morto e transcendente, Nietzsche esforçou-se para se tornar ateu, segundo Webb, esse empenho “aproximou-o perigosamente do sucesso.” (Idem, Ibid.), mas considerando seu, o triunfo de Zaratustra, o filósofo “conseguiu chegar a uma nova visão do sagrado imanente.”, retendo o caráter transcendente suficiente, para o manter sagrado. Com o objetivo de exemplificar esta constatação, Webb termina, lembrando traços como a dedicação pessoal de Nietzsche, a sua forma de olhar para o futuro, procurando satisfação das expectativas, a sua reverência e espanto face à Vontade de Potência e o próprio desejo de se anular diante do *Übermensch*.

Considerados os aspetos mais expressivos da experiência de Nietzsche relativamente à religião, procuraremos analisar à luz do sagrado, como conceito intelectual e forma de experiência, a posição da personagem central de *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

Se, por um lado, a experiência religiosa cristã de Lenz até aos treze anos não lhe permite uma forma de ateísmo puro, por outro, a racionalidade pela qual filtra o mundo, não ofusca completamente, como já foi ressalvado, a centelha de fascínio e medo transversal à sua percepção do imanente. Para o último Buchmann:

“O divino já não era um elemento *que ilumina ainda mais*, era simplesmente outra coisa, fora já da oposição claro/escuro. A electricidade,

²⁸⁷*The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Harper and Brothers. New York: 1961.

dizia Lenz, tornara ridículas certas intuições sobre o divino. Não se pode confundir o que mete medo e respeito com uma electricidade potente.” (Ibidem, p. 27)

A evolução e o progresso técnicos, tornando clara a existência do homem, remetem para o domínio da ilusão, a crença no transcendente (“as intuições sobre o divino”), o que era luz no mundo espiritual não tem mais existência no mundo material. A forma como Lenz equaciona sempre os dois mundos assenta na perspectiva histórica do homem que se move em direção ao futuro, mas cujas amarras espirituais têm de ser sempre apresentadas, ainda que em forma de rejeição, pois apenas nessa oposição o seu ser se pode, epistemologicamente, definir.

Pode-se concluir que o modelo nietzchiano de substituição do Espírito Santo pela vontade de Vontade de Potência pode ser estendido à lógica de Lenz Buchmann que desloca os elementos da ordem espiritual para uma visão materializada, a qual surge, significativamente, embutida em duas reflexões da esfera política (pp. 161-163 e pp. 209-215). Reúnem-se, então, face a elementos do sagrado, cinco posições que objetivam a relação de Lenz com o religioso:

Alma - objeto específico; antónimo de coisas que têm movimento instintivo; feita só de uma parte do mundo como um homem com um só braço, ou apenas como um braço que se vê à beira da estrada; pormenor técnico; coisa que apenas especialistas (crentes) entendem e veem (pp. 212-214).

Crente - (designação mais respeitada a nível moral) o especialista que entende e vê a alma de que a Igreja fala; uma nova profissão (pp. 212-214); aquele que repetidamente acaricia uma cruz ou um rosário (p. 306).

Deus - poderoso (p. 211).

Espírito Santo - abrigo da ingenuidade dos homens; proteína (da fraternidade; não humana); substância sem utilidade; uma peça mecânica dispensável (pp. 163-165).

Igreja - não pertence ao grupo dos aliados orgânicos (p. 169); uma associação como qualquer outra que não assusta os políticos; mobilizadora parcial; uma criança a quem se pede ajuda só para não a deixar de lado (pp. 216-218).

Neste modelo de tabuleiro do sagrado, que analisaremos de seguida, ficou por elencar a posição dos sacerdotes, na perspectiva de Lenz. Para além das duas situações

já referidas²⁸⁸, em que a sua presença dá lugar à habitual reflexão, ou solilóquios, a posição dos sacerdotes não se encontra definida de forma tão sucinta e clara, contudo ele é uma “peça” que suscita alguma reflexão na estrutura deste jogo.

A perceção de Lenz de que os “cidadãos mais sensatos” preferiam ter à sua frente um estratega militar - mesmo que “esse general fosse o ser mais imoral” - a um sacerdote (p. 211), remete para a imagem dos sacerdotes que já não são mais capazes de conduzir o seu rebanho, i.e., de dar significado à vida do homem. A perda de influência da Igreja é um facto incontestável no argumento de Lenz, porquanto se desenha uma certa neutralidade, expressa na comparação elítica, acabando por não lhes retirar totalmente o valor moral, embora permaneça a desconfiança:

Os cidadãos mais sensatos já não emprestavam uma mísera moeda a quem nunca tinha devolvido a que gerações anteriores haviam colocado à sua guarda, numa espécie de poupança moral que acreditavam poder vir a utilizar mais tarde. (p. 211)

O sacerdote representa para Lenz alguém que fará o sinal da cruz sobre si depois de morrer, o que se torna revoltante na sua posição hierárquica. Para fugir a este último gesto, em tempos pensara o suicídio do pai neste contexto e, assim, o compreendia: “Ele matara-se, afinal, a tempo de evitar cair num ponto de tal modo fraco que não pudesse recusar este último gesto piedoso de alguém sobre ele – o gesto da cruz.” (p. 142). Este será um indício da revolta que Lenz sentirá no contacto derradeiro com um sacerdote.

Concentremo-nos, então, nos dois encontros de Lenz com o sacerdote e verifiquemos de que modo o medo, uma vez mais, funda o seu território. Como atrás ficou dito, no primeiro encontro, Lenz, para atingir o seu objetivo político-partidário, provoca na igreja, propositadamente, medo ao sacerdote (pp. 214-215); no segundo encontro, invertem-se os papéis e é o sacerdote, em casa de Lenz, que o amedronta (pp. 365-371). Nestas duas situações, os enunciadores fazem uso da palavra persuasiva e da tríade retórica aristotélica (*logos, ethos e pathos*), cabendo ao discurso a responsabilidade de disseminar o medo. Por um lado, o discurso político, com estratégias de mobilização bem definidas, e, por outro, o discurso religioso, de tradição judaico-cristã, que no seu formato moralizante e punitivo, assim é visto:

²⁸⁸ A primeira quando Lenz vai à igreja pedir apoio político-partidário; a segunda, quando um sacerdote -não sabemos se o mesmo- vai ao quarto de Lenz dar-lhe a extrema-unção.

E eis que o padre estava já em pleno processo, mergulhado num discurso ininterrupto, discurso de tal forma sólido que parecia constituído por uma única palavra. Ali estava ele a amedrontá-lo; surgindo, aqui e além, as palavras céu, inferno e, algumas vezes, várias vezes, a palavra diabo. (...) já não suportava o som daquelas palavras, aquela repetição, aquela insistência, aquela força que não tinha mais do que um ou dois argumentos e que os repetia até à exaustão. (pp. 367-368)

O facto de as palavras do padre fazerem lembrar a Lenz “uma canção de infância esquecida, canção da qual, muitos anos mais tarde, se recupera a melodia” (p. 366), mostra bem a força da passagem da palavra através de rituais religiosos que, partilhados em comunidade, aproximariam os indivíduos - ou Lenz dos outros. Apesar de a todo o momento percebermos a inexistência de laços com a comunidade (religiosa, ou outra) e a constante proscricção dos valores cristãos, há que reconhecer o peso da educação religiosa de Lenz na sua manifestação ateia do universo. As imagens cristãs estão entranhadas no pensamento de Lenz, a presença do sacerdote desperta-as e Lenz subverte-as na tentativa de se distanciar da irracionalidade de uma força inexplicável. Nesta perspetiva, destaque-se o simbolismo presente no pensamento de Lenz,

Era deste louco que tinha de se livrar rapidamente pois já não suportava o som daquelas palavras, aquela repetição, aquela insistência, aquela força que não tinha mais do que um ou dois argumentos e que os repetia até à exaustão; avançando por um lado, depois pelo outro. Tentando – assim o sentia Lenz – encontrar o ponto do seu corpo que, mesmo que apenas por cansaço, dissesse: Sim, três vezes sim. No entanto, Buchmann, sem saber bem o que estava naquele momento a dizer o sacerdote – ele parecia ter na boca a palavra ou o vocábulo mais longo do mundo -, sem o ouvir já, Buchmann pensava em dizer *Não, Não* em voz alta.” (pp. 368-369).

Os três “sins”, entendidos como uma subversão que o pensamento ateu de Lenz faz do episódio bíblico “As três negações de Pedro” (Bíblia, 1974, Mt. 26: 69-75), confirmam a tensão entre uma mente racional e uma consciência marcada pela ideologia cristã. Buchmann não dirá (três vezes) sim à crença na salvação da alma, mas, perigosamente afastado de Pedro, também não terá força para gritar o “não”; e, para dar vazão à raiva e desprezo que sente, irá tentar cuspir no rosto do sacerdote, o representante do sagrado, tal como Cristo, no episódio bíblico, que antecede “As três

negações de Pedro”²⁸⁹, foi cuspido no rosto (Mt. 26: 67, p. 1005). Porém, a força da mente sem a força do corpo tornam ineficaz a ação, “só um ou outro salpico, quase imaterial,” atingiu o rosto do sacerdote porque “A insultuosa cuspidela no meio dos olhos do representante da Igreja só acontecera na cabeça e no interior do corpo do Dr. Buchmann;” (p. 371).

Terminamos com uma analogia, também bíblica: se “No princípio já existia o Verbo,/ e o Verbo estava com Deus,/ e o Verbo era Deus.” (Jo, 1:1, p. 1063), a última palavra, o último discurso, junto de Lenz, terá sido, também, o de Deus pela voz do sacerdote. E embora Lenz manifeste, interiormente, a sua aversão à Igreja, na perceção de Deus, atrás expressa, o reconhecimento do seu poder divino não deixa dúvidas: “Deus, esse, não era derrubável. Daí o seu poder.” (p. 211). É a imaterialidade de Deus, aquilo que Lenz não vê, como a natureza e a história por debaixo do solo, que promove essa potência. Poder-se-á inferir que este reconhecimento de Deus é a expressão de um sim à vida, um eco da alegoria de Nietzsche, que encontrou representação na criança Lenz? Ou será preciso Lenz morrer para poder nascer um novo homem (*Übermensch*)?

De resto, a relação de Lenz com o universo religioso (Alma, Crente, Espírito Santo e Igreja) é um processo alquímico em que Alma e Espírito Santo são coisificados, à primeira subjaz a ideia de amputação, ao segundo de inutilidade; o Crente é mais uma profissão limitada à funcionalidade de ver o que a Igreja quer que seja visto e compreendido, isto é, a Alma, uma coisa; e a Igreja é incorporada no grupo das associações de fraca influência, mas das quais a política se vai servindo. Resulta daqui uma transmutação da ilusão em objetividade, como se Lenz Buchmann tivesse o poder de corrigir o erro cristão e, arvorado no novo deus, por via da sua competência técnica, criasse o tal lugar onde mais tempo as pessoas têm para odiar (p. 43) e, investido pela sua autoridade pública, tivesse o direito de o abençoar:

Encostado então à janela, como se fosse um padre, fez sobre aqueles pontos humanos que marchavam o sinal da cruz e nesse momento pensou, lembrando um pai a falar dos filhos: Deus vos proteja, que logo corrigiu para um: Deus *nos* proteja!, que o incluía não na mesquinhez individual dos de lá de baixo mas na fraqueza, apesar de tudo da espécie. (...) Viu-se novamente como o padre que abençoa ou perdoa, de modo magnânimo (...) Fez então outra vez, sem pensar, o gesto da cruz, sobre aquelas pessoas que lá em baixo não paravam (...) ele estava no centro, todos precisavam

²⁸⁹ “Jesus perante o tribunal judaico” (Bíblia, 1974, Mt. 26:57-68, pp. 1004-1005).

de alguma coisa do centro da cidade. É aí que estão os alimentos, os transportes, as mulheres que se faziam pagar. O centro tem tudo, e o que fica fora dele são pormenores – as casas individuais, por exemplo. É ali, no centro, que está o início da explosão. (p. 141-142)

Notamos também, não na esfera política, mas ainda na profissional, como um dos únicos atos de humanidade de Lenz se transforma em gesto próximo do divino: a doente que acabara de morrer²⁹⁰ havia pedido ao Dr. Buchmann que lhe fechasse os olhos depois de morta e “quando Lenz os fechou, com a sua mão direita, a morte veio ou a senhora morreu.” (p. 78).

Lenz dizia que “A electricidade, (...) tornara ridículas certas intuições sobre o divino. Não se pode confundir o que mete medo e respeito com uma electricidade potente.” (Ibidem, p. 27), e no final da vida, olha para a televisão, fascinado pela luz, e pensa: “É uma luz estranha, aquela, que não parece ser da mesma família da luz eléctrica da lâmpada. É uma luz completamente diferente.” (p. 373-374). Que luz o poderá ter deixado tão tranquilo?

²⁹⁰ A “doente terminal” que pedira a Lenz para colocar no correio uma carta para os filhos a pedir para a visitarem antes de morrer.

5.6. (Lição sobre) A MORTE

*“um Buchmann morre pelo chumbo.”*²⁹¹

Frederich Buchmann foi muito claro nesta matéria: *“Não é de homem forte deixar-se morrer pela actividade de algumas células, (...) um Buchmann morre pelo chumbo.”* (p. 108), frase que o Dr. Lenz Buchmann repetirá, mais tarde, aos pacientes. Não só Frederich ensinou por palavras, como também exemplificou, suicidando-se com um tiro na cabeça, quando se sentiu a “declinar fisicamente”, aos cinquenta e oito anos (Ibid.). Uma vez mais, Lenz racionaliza e entende a atitude do pai como o cumprimento de uma ordem que estabelecera lá em casa e que, em conformidade a cumprira. Ficou, portanto, o exemplo. Contudo, ficou também a memória de um “episódio que nenhum filho, por mais forte que fosse, poderia alguma vez esquecer.” (Ibid.). Já quanto à morte do irmão, Lenz não revelará qualquer compaixão, pelo contrário, passar a ser o único Buchmann e recuperar os livros outrora do pai, deixá-lo-á, sobremaneira, entusiasmado; para além disto, o irmão não se revelara o homem forte, deixando-se vencer pela doença, morrendo como vivera, de forma “feminina”, uma vez que, para Lenz, a doença viera do lado da mãe (p. 107).

Se considerarmos em Lenz duas atitudes relativamente à doença, a primeira, ensinada pelo pai, de que “a doença não era um modo corajoso de se morrer” (Ibidem), e a segunda, adquirida na sua formação em ciências médicas, de que a competência técnica se sobrepõe ao humano, compreendemos, mesmo à margem de teorias da psicologia, que o ser cerebral, no germe deste não-herói, se representa na auto-referência do “extra-humano”. Apesar da proximidade com a morte dos outros, Lenz, apenas uma vez, após ter feito o sinal da cruz sobre os transeuntes, do panótico da sua existência, teve “a consciência de que iria morrer da mesma maneira que todos aqueles que via da janela” (p. 141). Nessa altura, ainda não estando doente, a ideia tornou-se logo insuportável, pois, para ele, “alguém cometera um erro espantoso, que marcara de irracionalidade toda a sua vida” (Ibid.). Em sintonia com o modelo “extra-humano” pode-se inferir um desejo de imortalidade? Atente-se no que pensa Lenz:

²⁹¹ Tavares, 2007b, p. 108.

(...) em cada funeral a despedida do morto era também o relembrar de um fracasso comum (...) Chorava-se (...) não pela falência individual de um corpo mas pela continuação da falência da comunidade dos homens e do seu principal projecto, a imortalidade. (p. 83)

Os planos para este projeto, sempre coartado pela doença, pela velhice ou, apenas, por um acidente, são desfeitos de cada vez que se assiste à morte do outro. cremos que refletir sobre a morte poderia resultar numa consciência da mortalidade e, representando-a antecipadamente ela ser uma experiência de vida e não de morte. A imortalidade, assim assumida como ambição, afasta o pensamento sobre a vida. Epicuro diz a Meneceu: “A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui.” (Epicuro, 2002, p. 29). O exercício de pensar a morte é destituído de racionalidade, portanto. Freud defenderá o mesmo: “Temos uma tendência patente para prescindir da morte, para eliminá-la da vida. (...) A morte própria é, pois, inimaginável, e todas as vezes que tentamos (...) permanecemos sempre como espectadores.” (Freud, 2009, p.19).

O exercício de reconhecimento da vulnerabilidade do ser é um processo e, se o olhar distanciado de Lenz não lhe permitiu a empatia com o outro (o irmão, a mulher, o ator...), haveria uma possibilidade de o acontecimento morte fazer emergir o “eu”, porventura num processo de identificação com o corpo que já foi igual ao “meu corpo”. Dito de outra forma, a consciência de si próprio, da sua finitude, poderia ser alcançada pela alteridade. Lenz, devido ao poder de recuperar a vida, em parceria com o bisturi, numa percepção distorcida, do humano - porque apenas técnica - perdeu, irremediavelmente, essa capacidade de se ver no outro, aliás, quando se refere “ao erro espantoso”, não o faz de forma universal, mas sim apenas relativamente à “sua vida” (p. 141). Nele, a consciência da individualidade sofre um movimento oposto: ela acentua-se na proporção do reconhecimento da finitude dos outros, enquanto a sua perspectiva for a de espectador.

Por mais difícil que tenha sido para Lenz o exemplo de Frederick Buchmann, este agudiza uma reação de recusa às leis da natureza (“ao erro espantoso”) e mostra-se como um ato de plena liberdade: sem medo da morte, Frederick deixa ao filho a herança da superação através da racionalidade e “pelo chumbo”. Em rigor, na fugacidade da imagem que Lenz teve da sua própria morte, ele tem a ilusão de a poder

projetar no futuro, altura em que tomará uma decisão. Nas *Cartas a Lucílio*, já o avisado Séneca mostrara o seu domínio sobre o assunto: “É um erro imaginar que a morte está à nossa frente: grande parte dela já pertence ao passado, toda a nossa vida pretérita é já do domínio da morte!” (Séneca, 2014, p. 1). Não longe de Séneca, temos o narrador de *Uma Viagem à Índia* que perguntando a Bloom como quer ele parar o que já começou, lembra “Tal como a morte (que é coisa única: se já começou não a poderás suspender),/ também assim a tua vontade.”²⁹². Poderemos, aqui, acrescentar, sem pretensiosismos filosóficos, que nascemos para a morte e que, para além disso, resta-nos a vida. Na verdade, a morte, com níveis diferentes de importância no plano da ação, perpassa toda a narrativa, desde a morte de Frederich, a Albert, a Lenz, a Maria Buchmann, a Rafa, a do soldado Liegnitz e a do ator secundário²⁹³.

Partindo da premissa de que o homem situado no mundo (história) e na natureza (espaço), se restringe a um corpo, conclui-se que a temporalidade e a espacialidade em que se move são energias determinantes, seja num processo natural de envelhecimento, na inesperada doença, ou num acidente. E porque o declínio da força, comum à velhice ou à doença, se revela quase sempre como experiência ontológica aterradora, pelo prenúncio da aproximação do fim, o homem, em desespero, tem, ao longo da história, procurado, ou no mito (seja de que natureza for), ou na técnica, ou ainda em ambos, algum tipo de salvação.

Heidegger vem propor que esse estado de angústia²⁹⁴ (*Angst*), uma disposição afetiva propícia à abertura do *Dasein* para si mesmo, se mantenha, porque será nela que a totalidade entra em rutura e o homem se conhece como “ser-para-a morte”. Diz o filósofo:

Toda a compreensão se dá numa disposição. O humor lança a pre-sença para o estar-lançado do facto de ser presente. A angústia, porém, é que permite que se mantenha aberta a ameaça absoluta e contínua de si mesmo, que emerge do ser mais próprio e singular da pre-sença. Na angústia, a pre-sença se dispõe frente ao nada da possível impossibilidade da sua existência. A angústia se angustia pelo poder-ser daquele ente assim determinado e lhe abre a possibilidade mais extrema. (...) O ser- para- a- morte é, essencialmente angústia. Isto é testemunhado, de modo indubitável embora “apenas” indireto, pelo ser-para-a-morte já caracterizado, no momento em que a angústia se faz

²⁹² Tavares, 2010b, Canto I, estr. 40, p. 43.

²⁹³ Vítima da explosão, junto ao teatro, provocada pelos dois políticos com intenção de instalar a insegurança e o medo.

²⁹⁴ Soren Kierkegaard abordará, psicologicamente, este conceito em *O Conceito de Angústia* (1844) como pressuposto e consequência do pecado original (entendido como possibilidade e não como facto).

temor covarde e, superando, denuncia a covardia à angústia. (Heidegger, 2005b, p. 50)

A vida verdadeira é aquela que a todo o instante, reconhecendo a sua condenação, fica livre para a morte. Ora, Lenz esteve sempre pronto para “eliminar” o inimigo, e com a sua posição de ataque, paradoxalmente, debilitou a estruturação da sua vida, no sentido em que não pressentiu a sua mortalidade tão bem quanto previu a dos outros. Num dos últimos momentos de lucidez, Lenz pensa:

(...) De facto, fora este o seu erro: não se apercebera a tempo de que a sua doença a certa altura saltara uma fenda que afastava de tal forma duas margens que já nenhum salto humano era capaz depois, no sentido oposto, de a transpor. Já há muito que não tinha forças para voltar para trás, mas não se apercebera disso. Tinha até estado convencido de que recuperaria. Por vezes, mesmo nos últimos dias, nos tais curtos acessos de consciência lúcida, da velha consciência, nesses acessos, então, ainda se via a recuperar o lugar que lhe era devido, por vontade manifesta da população: o de vice-presidente do Partido. E via-se até em manobras estratégicas – imaginava ainda em que sítio deveria colocar a bomba que mataria o presidente Hamm Kestner.

Fora então este o seu erro: a sensação falsa de que ainda conseguia, de que *isto* ainda não estava terminado.

Mas de facto já não havia regresso. (p. 353)

Embora esteja a refletir sobre a circunstância humilhante em que se encontra e a incapacidade para se suicidar - “Em que falhara ele, para chegar ao ponto de não conseguir pegar numa pistola e disparar sobre si próprio?” (p. 352) –, Lenz não deixa de pensar em matar Hamm Kestner, decisão que tomara logo no dia das eleições, imediatamente antes de ser operado (p. 254), subentendendo-se o delírio da vontade de não finitude. Se, por um lado, observamos, um ser (“para-a-morte”) em negação, por outro, vemos coartada a possibilidade de superação pelo modelo da morte do pai, porque o corpo de Lenz, a sua mão direita e o seu dedo indicador não têm mais força para premir o gatilho.

Este médico-técnico que tanto apreciara as imagens²⁹⁵ do crânio/ corpo (RX, TAC’s) e que em surdina fez dissertações racionais, de soberba intelectual, fora do registo ético expectável²⁹⁶, este médico que domina a técnica do bisturi e das

²⁹⁵ Nas sequências “Algo chama do outro lado”, “Radiografia e paisagem”, “Ritual e habituação”, “Medir o Mal” e “Cinema” (pp. 47- 56), pode ser confirmada a relevância das imagens do interior do corpo, sobretudo as radiografias ao cérebro de Albert Buchmann.

²⁹⁶ “As cabeças igualavam-se no ponto de vista interior, mas claro que a imagem não mostrava as diferenças intelectuais: os ossos da cabeça de um tonto que não dominasse sequer a linguagem não

máquinas, acorda, um dia, de uma cirurgia ao tumor na cabeça, entubado e desorientado, na cama do hospital tal como outrora o seu paciente mais frágil, cumprindo a promessa feita alguns anos antes: apenas regressar ao hospital se estivesse doente²⁹⁷.

Surge, então, um novo ser: o doente na era da técnica. E é nesta última posição de Lenz Buchmann que vamos encontrar a repetição de todas as fragilidades de que anteriormente Lenz acusava os pacientes (incluindo o irmão). A doença em questão, o cancro, no contexto médico-científico, é representativa de um dos maiores flagelos do século XX e, ainda hoje, a segunda causa de morte na Europa. Costa²⁹⁸ refere que:

A partir de meados do século XX, a doença oncológica foi removendo paulatinamente a tuberculose do seu pedestal icónico como principal causa de morte, assumindo um novo lugar de relevo no panteão das enfermidades no mundo ocidental e tornando-se no paradigma ou “metáfora” da doença dominante.

No dizer de Susan Sontag, rapidamente assumiu o estatuto de doença maldita, estigmatizante, discriminatória e desmoralizadora. Pelo seu significado patológico, mas também emblemático, representa muito mais do que a colocação em causa da vida de um indivíduo; transcende-a, é um elemento de desestabilização familiar e social com repercussões diretas no devir histórico. (Costa, 2013, p. e29)

Não sem fundamento, encontramos no romance a doença oncológica associada às duas mortes por doença (além da de Lenz), a da mulher internada, a “doente terminal”, e a do irmão, Albert. Aliás, sempre que Lenz faz considerações sobre “a doença”, a impressão que fica é de irreversibilidade - a fatalidade do cancro como um

seriam diferentes dos ossos de um estudioso ou de uma personalidade de ação. A Lenz fascinava esta «estupidez neutra» do esqueleto, esta rudeza objectiva da radiografia que obtinha uma democracia invisível que se afastava bastante das sensações que um retrato normal – uma fotografia, por exemplo – costumava criar. Todos aqueles crânios teriam decerto um rosto singular, capaz de o fazer afastar ou de o fazer aproximar. Certos rostos eram declarações de guerra imediatas e outros, pelo contrário, eram tão fracos, de expressão tão negociada com as condições exteriores, que qualquer homem orgulhoso os recusaria até enquanto seus empregados. A ousadia, a capacidade de renúncia, a intensidade disponibilizada para o sacrifício ou para o conforto, todas estas qualidades ou defeitos pertenciam ao mundo das expressões faciais, porém o que Lenz agora observava era o mundo do indeterminado, do informe, o rosto da espécie e não do indivíduo. Observava, enfim, os crânios, a estrutura de engenharia antiga que permite que uma cabeça se levante para aceitar um duelo ou se baixe para evitar olhar quem sofre. Não havia felicidade ou infelicidade naqueles crânios; alguns simplesmente apresentavam manchas pretas que não pertenciam ao mundo da segurança ou da saúde, mas sim ao mundo da morte, da morte ainda incompleta – da doença -, mas da morte que caminha já a passadas largas.” (pp. 47-48).²⁹⁷ Depois de já ter abandonado a medicina e desempenhar funções no Partido, Lenz, àqueles que vaticinavam o seu regresso à medicina, divertido, respondia-lhes: “- Prometi a mim mesmo só voltar ao hospital na qualidade de doente.” (p. 100).

²⁹⁸ Investigador do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço & Memória»), Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Autor do livro *O poder Médico no Estado Novo (1945-1974) Afirmação Legitimação e ordenamento profissional*, U.Porto.Edições. Porto: 2009.

“epílogo” (p. 66). Atente-se na definição de Lenz, para quem, “aquela doença em particular” procurava

os melhores caminhos, como qualquer animal vivo, os de melhor inclinação para o movimento; havia uma lógica de infiltração naquela doença. (...) era algo que tinha prazer em não derrubar de imediato (...) poderia partir de um ponto central, mas rapidamente se espalhava por pontos insignificantes do organismo (...) só começava a reivindicar a atenção do organismo quando este estava já à beira de, no combate, ser a parte mais fraca. (pp. 59-60)

Fica patente a frustração do médico em relação à progressão da doença “maldita” (nos termos de Sontag apud Costa) e a perplexidade face ao desconhecido, atitudes emblemáticas porque dizem respeito ao século XX, um século histórico relativamente aos progressos técnicos e no qual a humanidade, em geral, alcançou um novo direito²⁹⁹: a saúde.

E se, sobre o irmão Albert, nas reflexões de Lenz, não encontramos detalhes acerca da evolução do tumor, apenas sobre o modo como Lenz pensa que o irmão vive a doença³⁰⁰, consentâneo, aliás, com a marcação de uma vivência externa, sem empatia, já sobre Lenz o leitor colhe informações muito impressionistas sobre o sofrimento e as limitações, físicas e intelectuais, que o mesmo tipo de tumor causa. Queremos com isto evidenciar a diferença entre a perspetiva médica - “Todo o sentimento de empatia era dissolvido na perícia profissional e no reconhecimento do seu triunfo em relação ao corpo que estava deitado na maca.” (p. 38) - e a perspetiva do doente - “- Dói-me a cabeça – disse Lenz, sem a noção de que a doença há muito deixara de se satisfazer apenas com a parte de cima do corpo.” (p. 261).

Esta mesma dualidade pode ser observada no conto de Tolstói, *A Morte de Ivan Iliitch* (2007), o(s) médico(s), embora saiba(m) que o doente está a morrer sujeita(m)-(n)o a um exame minucioso, tão científico quanto inútil:

²⁹⁹A saúde, reconhecida como uma preocupação universal, será um direito consagrado pela *Organização Mundial de Saúde* (OMS) em 1948 e definida pela OMS como “um estado de completo bem-estar físico, mental e social e não apenas a ausência de doença.”. in *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*.

³⁰⁰ “A indisciplina mental e física do irmão, o modo como reduzira ainda mais as ações ao mínimo, parecendo regressar a estados cada vez mais informes – estados do indivíduo ainda não nascido -, o modo como aceitara a progressão da doença, parecendo respeitar, sem qualquer objeção, uma nova legalidade imposta de fora para dentro, como se fossem os senhores da sua vida; tudo isso chocara Lenz.” (p. 107).

E o doutor, pondo de lado toda a sua recente jocosidade, começou a examinar a paciente com ar sério, a apalpar-lhe o pulso, a tirar-lhe a temperatura, a dar-lhe pancadinhas aqui e ali, a auscultá-lo.

Ivan Iliitch sabe, firme e indubitavelmente, que tudo isso é disparate e aldrabice inútil. Mas quando o doutor, de joelhos, se estica por cima dele, pressionando-lhe o ouvido ora mais acima, ora mais abaixo, e quando, com uma cara significativa, faz várias evoluções ginásticas sobre ele, Ivan Iliitch fica impressionado (...) (Ibidem, p. 74)

Praskóvia Fiodorovna, a mulher de Ivan, aparentando preocupação pelo estado do marido, torna ainda mais absurda a situação ao convocar outro médico, um especialista, mais afamado do que o Dr. Mikhail Danílovitch, para examinar o marido. De forma caricata, repete-se o exame:

De novo as auscultações e as conversas significativas, na presença dele e noutra sala, sobre o rim e o ceco, as perguntas e as respostas num tom tão expressivo que, esquecida mais uma vez a questão real da vida e da morte, se erguia apenas diante dele a questão do rim e do ceco que não se portavam como devia ser e que, em consequência disso, seriam atacados a qualquer momento por Mikhail Danílovitch e pela celebridade da medicina, os quais obrigariam aqueles órgãos a portar-se melhor. (Ibidem, p. 76)

Enquanto Ivan Iliitch está consciente e se apercebe da mentira em que todos, mesmo a mulher, colaboram, o doente Lenz já não tem essa capacidade, mas, através de Julia Liegnitz, da sua focalização, percebemos a repetição do mesmo aparato desnecessário, para o moribundo, quando Julia, horrorizada, assiste ao último exame antes da morte de Lenz Buchmann:

O Dr. Selig (...) começando no couro cabeludo e depois de passar por todas as zonas intermédias do corpo, terminou na base dos pés nus. Em cada uma das partes do corpo de Buchmann o médico parava, observava, analisava, apontando por vezes uma frase no bloco. Fez ainda com a colaboração possível de Buchmann pequenos testes. Na base dos pés, por exemplo, utilizou um pequeno martelinho. (...) Era um técnico, isso era visível, (...) E por que fazia o médico aquele tipo de testes? A Julia pareceu-lhe, estaria enganada decerto, que naquele médico havia (...) Um comprazimento mórbido em confirmar a fraqueza do outro, uma fraqueza sem regresso. (pp. 343-344)

Na verdade, Julia acabará por comparar o exame a uma autópsia, embora à superfície do corpo e mais cuidadosa na “exaustividade e rigor.” (p. 341). E se a presença do médico fora importante para Praskóvia Fiodorovna dar provas da sua inquietação pela doença do marido, quanto ao exame do Dr. Selig, dada a decadência

irreversível de Lenz, ele é do mesmo modo da ordem do simbólico. Na perspetiva do doente, melhor dito, da doença, nada muda, o(s) médico(s) sabe(m)-(n)o, já nada pode(m) fazer por Ivan Iliitch ou por Lenz Buchmann. Philippe Ariès³⁰¹, num estudo sobre a morte, sistematiza a perspetiva médico-doente, a partir do texto de Tolstói, da seguinte forma:

Tratava-se afinal da sua vida. Mas este sentimento da sua morte-vida vai extinguir-se em benefício da única preocupação dominante dos médicos: o diagnóstico. O fenómeno novo e digno de nota é o seguinte: o doente ilustre é retirado à sua angústia existencial por via da doença e da medicina, e vai habituar-se a deixar de pensar claramente como um indivíduo ameaçado, mas a pensar como os médicos: «A vida de Ivan Iliitch não estava em causa; tratava-se sim de um debate entre o rim claudicante e a apendicite.» A partir desse momento, Ivan Iliitch sai do ciclo vital, familiar, fonte de resignação ou de ilusão, ou de ansiedade, que fora desde sempre o de todos os grandes doentes, normalmente assimilados a moribundos. E entra no ciclo médico. (Ariès, 2010, p. 198)

Quer Ivan Iliitch, quer Lenz Buchmann, ainda que as respetivas situações clínicas sejam irreversíveis, são assistidos por dois especialistas: a “celebridade da medicina” (Tolstói, 2007, p. 76) para Ivan, e o Dr. Selig, “um dos nomes importantes da medicina daqueles tempos” (p. 341), para Lenz. Segundo Ariès, (2010) com Ivan Iliich, o médico passa a exercer uma nova influência, a de “iniciador do mundo especializado da doença.” (Ibidem, p. 202). Nesta altura, em que a doença ainda se encontra em primeiro plano, o médico não é detentor de poder, Ivan Iliitch ainda tem algum e a sua família ainda mais. (Idem, Ibid.). Sobre o estatuto dos diferentes agentes, desde o final do século XIX, Ariès defende que o grande acontecimento será a tomada de poder pelo médico de hospital em substituição da família.

O antigo médico de família, o de Balzac, era, com o padre e a família, o assistente do moribundo. O seu sucessor, o clínico geral, afastou-se da morte. Salvo casos de acidentes, já não a conhece; ela deslocou-se do

³⁰¹ *Sobre a História da Morte no Ocidente*: estudo dividido em duas partes, na primeira Ariès apresenta quatro comunicações sobre as atitudes do homem perante o que considera a “morte domesticada”, a “morte de si mesmo”, a “morte do outro” e a “morte interdita”. A “morte domesticada” é apresentada no plano sincrónico (a morte vista com naturalidade) e as restantes no plano diacrónico (com exemplos de mudanças no âmbito pessoal e familiar, nas artes e na literatura, do séc. X ao século XXI); na segunda parte do estudo, intitulada “Itinerários 1966-1975”, apresenta as atitudes concretas como o culto dos mortos, testamento, túmulos, ainda na perspetiva diacrónica. O ponto “O doente, a família e o médico, 1975” é esclarecedor, sobretudo porque situa ao Morte de Ivan Iliitch numa fase intermédia entre a morte na primeira metade do século XIX e a atual, a “morte interdita”, mostrando como se passou da exaltação da morte (época romântica) para a morte discreta dos nossos dias.

quarto do doente, onde o clínico já não é chamado, para o hospital, onde vão parar futuramente todos os doentes graves em perigo de morte. E, no hospital, o médico é ao mesmo tempo um homem de ciência e um homem de poder, um poder que exerce sozinho. (ARIEËS, 2010, p. 202)

Transpondo para a realidade de Lenz, um século depois, encontramos, efetivamente, o hospital, lugar da razão e da técnica e palco de poder do Dr. Lenz Buchmann. Posteriormente, ainda, é no hospital que o paciente Lenz acorda rodeado pelas poderosas máquinas, depois de uma cirurgia mal sucedida, porque “A «coisa» já avançara para outros órgãos.” Finalmente, Lenz acaba, como se percebe durante o exame médico³⁰², numa situação bem pior, do ponto de vista do doente, do que Ivan Iliitch, pois é o Dr. Selig que exerce o seu poder científico, a quem Julia não se consegue opor, pelo contrário, substitui-se a Lenz na realização dos movimentos solicitados, ficando bem evidente o poder do médico.

(...) ao lado da cama, em pé, a uns metros deste exame implacável, deste exame que como se disse já parecia de escola, colocando questões básicas, mas ao mesmo tempo, julgado com um rigor neutro e impenetrável, enquanto este exame decorria era, então, Julia que, parecendo um aluno melhor a sussurrar a matéria ao aluno mais fraco, ao lado da cama e em pé, sem disso ter consciência, inspirava com o máximo de profundidade e expirava depois, fazendo, com a contenção possível mas desnecessariamente, o que o Sr. Buchmann já não era capaz de fazer. (Tavares, 2007a, p. 347).

Utilizando a terminologia de Lenz, a doença condenou-o à infantilidade, também Albert saíra da vida como ‘«uma criança»’ (p. 109), Lenz está agora preso num corpo irresponsável e transformado num objeto clínico.

E quando a morte chega, Ivan Iliitch e Lenz Buchmann ficam tranquilos e aliviados. Transcrevemos, em duas alíneas, o momento da morte de cada uma das personagens:

a)

(...) algo falhou e já não se vê o mundo, mas apenas um foco de luz que acende e se apaga. (...) Lenz Buchmann percebeu, então, que os feixes de luz, que ao mesmo tempo o tranquilizavam, o estavam a chamar pelo nome. (Tavares, 2007a, pp. 374-375)

³⁰² A última entrada da “Segunda Parte”, “Doença”, tem como título “Último exame” com três sequências em que é descrito este último exame.

Ivan Iliitch caiu no buraco, viu a luz e teve a revelação de que a sua vida não tinha sido o que devia ser, mas que isso afinal era remediável. Perguntou a si mesmo: «Aquilo» é o quê? E ficou quieto à escuta. (Tolstói, 2007, p. 94)

b)

(...) estava liberto do fardo de ter de agarrar em coisas e os seus dedos, cada um deles, pareciam sentir essa liberdade e, com serenidade completa, esperavam. (...) Queria sentir ódio, mas não conseguia. Ela [a luz] tranquilizava e chamava-o. (...) E agora ele foi; deixou-se ir. (Tavares, 2007a, pp. 375)

Procurava o seu anterior e habitual medo da morte e não o encontrava. Onde está ela? Qual morte? Não havia medo porque não havia morte. Em vez da morte, havia luz.

– Então, é isso! – disse de repente em voz alta. – Que alegria! (Tolstói, 2007, p. 95)

Nabokov apresenta uma “fórmula tolstoiana” no posfácio de *A Morte de Ivan Iliitch* que alargamos a Lenz: “Ivan viveu uma vida má e visto que uma vida má é apenas a morte da vida, este viveu uma morte viva;” (Ibidem, p. 101).



Figura 3c

Centauro (1964) Paula Rego

A neurose é inseparável (...) de uma fuga diante do desejo do pai, o qual o sujeito substitui pela sua demanda. (Lacan, 2005, p. 76)

A imagem da mãe surge na sequência de duas reflexões, a primeira quando Lenz atribui ao sangue materno a responsabilidade pela fraqueza e doença do irmão (p. 106) e a segunda quando Lenz lembra o desconforto da roupa que no dia primeira comunhão vestira “apenas para satisfazer as ideias cristãs da mãe” (p. 164). A rejeição que se verifica em relação à hereditariedade e ao ideário religioso da mãe, mais do que a falta de ligação afetiva, reforça a elevada idealização paterna. Vamos encontrar na risível, embora carregada de simbolismo, limpeza do brasão de família, a percepção de Lenz de que o nome da mãe, embora fraco, permitira que ele fosse gerado, razão suficiente para não ser apagado da placa, no entanto não será polido, contrariamente ao seu e ao do pai (pp. 277-281).

Reconheçamos que o orgulho, ou a humildade, com que cada um incorpora o nome de família na sua identidade é revelador da autoestima que a geração anterior lhe transmitiu relativamente à primeira marca dizível, ao primeiro discurso sobre nós. Sobre o seu nome e dos seus antepassados, dizia Bloom, quando contava a sua história ao parisiense curioso, que os nomes, mesmo não sendo eternos, apresentavam “uma considerável/ [resistência.”³⁰³. Ressalve-se, aliás, que John Bloom, um homem “muscularmente corajoso”³⁰⁴, tem algumas semelhanças com Frederick Buchmann, ele próprio dizia ao filho que “um Bloom só não avança se antes, sobre ele, tiver avançado a morte.”³⁰⁵, o orgulho de ser Bloom espelha-se, igualmente, no filho³⁰⁶ que, à semelhança de Lenz, avança.

Ora a devoção, de que atrás já falámos, ao nome Buchmann, concertada com a identificação e assimilação do património do pai (genético, profissional, cultural...), mereceria, decerto, um estudo psicanalítico da personalidade do protagonista que, na realidade, não faz parte do objetivo deste trabalho. No entanto, de forma empírica, reconhecemos que a elaboração freudiana do complexo de Édipo³⁰⁷ pode servir-nos de

³⁰³ Tavares, 2010b, Canto III, estr. 31, p. 129.

³⁰⁴ *Ibidem*, Canto III, estr. 46, p. 134.

³⁰⁵ *Ibidem*, estr. 82, p. 146.

³⁰⁶ Diz Bloom filho: “É como se a família Bloom tivesse sido empurrada/ para a frente/ e esse impulso inicial não se tivesse esgotado./ Sou filho desse primeiro impulso. E de tal/ me orgulho.” (*Ibidem*, estr. 83, p. 146).

³⁰⁷ Correlato do “complexo de castração” e da existência da diferença sexual e das gerações, o “complexo de Édipo” é uma noção tão central em psicanálise quanto a universalidade da interdição do

senha para refletir sobre a desproporcionalidade dos afetos (pai/ mãe), facto, aliás, que reenvia para o reconhecimento de um temperamento marcado por transtornos da identidade subjetiva e sexual para lá dos progenitores. Assim, sem pretensiosismos psicanalíticos, salientaremos apenas alguns aspetos que se afiguram como sólido enquadramento.

Jacques Lacan³⁰⁸, apesar da fidelidade a Sigmund Freud, desenvolve a reflexão sobre o complexo de Édipo. Para isso, abandona o seu pressuposto central, a natureza do psiquismo, e substitui a dimensão imaginária do conflito edípiano (parricídio, incesto e castração) pelo simbólico que apenas poderá ser alcançado como mito.

(...) um mito é sempre uma tentativa de articular a solução de um problema. Trata-se de passar de um certo modo de explicação da relação-com-o-mundo do sujeito ou da sociedade em questão para outro mundo – sendo esta transformação requerida pela aparição de elementos diferentes, novos, que vêm contradizer a primeira formulação. (Lacan, 1995, p.300)

Podemos conceber a imagem simbólica da instância paterna em ARET no âmbito de um complexo de Édipo invertido que se constitui no plano do mito como

incesto a que está ligado. A sua invenção deve-se a Sigmund Freud, que pensou, através do vocábulo *Ödipuskomplex*, num complexo ligado ao personagem de Édipo, criado por Sófocles. O complexo de Édipo é a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo. Essa representação pode inverter-se e exprimir o amor pelo genitor do mesmo sexo e o ódio pelo do sexo oposto. Chama-se Édipo à primeira representação, Édipo invertido à segunda, e Édipo completo à mescla das duas. (...) Em psicanálise, a questão do Édipo pode ser abordada de duas maneiras diferentes, conforme nos coloquemos no ponto de vista do complexo (e portanto, da clínica) ou no ponto de vista da interpretação do mito. A definição do complexo nuclear e das suas sucessivas revisões, por parte do kleinismo, da *Self Psychology* e do lacanismo, é relativamente simples, ao passo que a discussão interpretativa é de grande complexidade. (...) Segundo a tese canónica, o complexo de Édipo está ligado à fase (estádio) fálica da sexualidade infantil. Aparece quando o menino (por volta dos 2 ou 3 anos) começa a sentir sensações voluptuosas. Apaixonado pela mãe, Édipo quer possuí-la, colocando-se como rival do pai, outrora admirado. Mas adota igualmente a posição inversa: ternura em relação ao pai e hostilidade para com a mãe. Há então, ao mesmo tempo que o Édipo, um “Édipo invertido”. E essas duas posições — positiva e negativa — perante cada genitor são complementares e constituem o Édipo completo, exposto por Freud em *O eu e o isso*. (Roudinesco e Plon, 1998, pp. 167-168).

³⁰⁸ Em 1953, Jacques Lacan tornou a centrar a questão edípiana na triangulação, mas levando em conta as contribuições da escola kleiniana. No âmbito de sua teoria do significante e da sua tópica (imaginário, real e simbólico), ele definiu o complexo de Édipo como uma função simbólica: o pai intervém sob a forma da lei, para privar a criança da fusão com a mãe. Segundo essa perspectiva, o mito edípiano atribui ao pai, por conseguinte, a exigência da castração: “A lei primordial”, escreveu Lacan em 1953, “é, pois, aquela que, regulando a aliança, superpõe o reino da cultura ao reino da natureza, entregue à lei do acasalamento. Essa lei, portanto, faz-se conhecer suficientemente como idêntica a uma ordem de linguagem.” Em 1972, num belo livro de inspiração reichiana, *O Anti-Édipo*, Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari criticaram o edipianismo freudiano, que, a seu ver, reduzia a libido plural da loucura (e da esquizofrenia) a um fechamento familiarista, de tipo burguês e patriarcal. (Roudinesco e Plon, 1998, pp. 168-169).

“metáfora” (“Metáfora paterna” nos termos de Lacan). A identificação de Lenz com o pai, não implica assemelhar-se ao modelo, além de que Lenz não consegue ser uma cópia do pai. Embora estejamos na presença de uma ancoragem na corporeidade do símbolo, a identificação dá-se no processo discursivo, um lugar inconsciente. A este propósito, Lacan destaca nos *Escritos* (1998) que “É no *nome do pai* que se deve reconhecer o suporte da função simbólica que, desde o limiar dos tempos históricos, identifica a sua pessoa com a imagem da lei.” (p. 279). De facto, Frederich Buchmann apresenta-se como o humano simbolizado e, ao mesmo tempo, o sujeito que exerce o poder sobre os filhos, estabelecendo hierarquias afetivas e, aos olhos do filho mais novo, um juiz divino, que, mesmo morto, pode condenar ou absolver. Este vínculo perturbado de Lenz manifesta-se da seguinte forma:

1. No amor cego pelo pai. Lenz não ama mais ninguém, pelo contrário, odeia; apenas no dia do enterro do pai se sente “absolutamente desgostoso” (p. 19) e uma só vez, em toda a ação, Lenz, sem se conseguir controlar, chora, embora anos mais tarde, apenas depois do irmão morrer (pp. 130-131), concluindo-se que o nome do pai, partilhado, não lhe permitira fazer o luto.
2. Na identificação. Lenz, a todo o momento, conforme temos vindo a dar conta, lembra a afinidade intelectual com o pai, evidenciamos, no entanto, quatro aspetos: i) a exclusividade dessa identificação: “Lenz não combatia apenas, procurava o combate – como o pai, aliás – e Albert, herdeiro de alguns indícios da mãe, recolhia-se, contornava o inimigo.” (p. 93) ou “apenas com o pai sentia ter comungado a moral, a determinação (...)” (p.237); ii) o reconhecimento de que o pai agiria da mesma forma quando, depois de vencer com Hamm Kestner, as eleições, Lenz encontra um argumento que justifica a sua vontade de matar Kestner, o seu aliado e presidente eleito: “Sabia bem que, se o seu pai fosse vivo, nunca em ponto algum, qualquer que ele fosse, admitiria parar de avançar.” (p. 253); iii) a comparação da sexualidade: “Entre ele e o seu pai, Frederich: seria Lenz *mais culto* na relação com a sua fome, revelaria melhor capacidade para dirigir a sua excitação sexual?” (p. 193); iv) Julia é uma adjuvante nesta identificação, nomeadamente quando Lenz lhe pede ajuda para se suicidar, a secretária, “conhecendo todo o passado de Buchmann, as suas ideias e a sua ligação, quase inumana, à figura do pai e ao seu exemplo, era evidente para Julia que aquele pedido não poderia ser recusado.” (p. 354).

3. Na aprovação. A importância de saber o que pensava o pai é acompanhada do sentimento de nostalgia pela falta da voz e da presença que poderiam validar a sua ação. Fica a impressão de dependência acentuada pela orfandade que faz sofrer.

O que estará a pensar de mim o meu pai?, murmurava muitas vezes, Lenz, depois da sua morte, nos momentos precisamente em que o dia parecia abrir uma cortina e o sol surgia, como se fosse ao mesmo tempo uma voz de comando capaz de unir todas as coisas debaixo de si e o ponto de discórdia inicial. O que pensará ele de mim? (p. 121)

Mesmo quando criminalmente ilibado pela morte de Rafa³⁰⁹, Lenz pensa que o pai “poderia estar orgulhoso: o seu filho estava no mundo dos fortes e estava nele livre.” (p. 250).

4. A devoção. Lenz no vigésimo aniversário da morte do pai, embora bastante debilitado, visita o túmulo do pai e “entrega-lhe” a chave da biblioteca (p. 309); Julia, tem a percepção de estar a assistir a uma despedida entre dois homens, “embora um estivesse ainda vivo e o outro já morto” e, de acordo com o narrador, quem estivesse a ver os acontecimentos ficaria com uma dúvida: se “nesse diálogo ele [Lenz] terá falado ou simplesmente escutado.” (p. 310); visível, também, no esforço diário de ler repetidamente o nome do pai até ao limite do cansaço, para o “segurar” na cabeça até ao fim: “Frederich Taubert Buchmann, Frederich Taubert Buchmann, repetia, incansável, com esforço, o moribundo Lenz – era essa a sua última tarefa.” (p. 338).

Considerando, ainda, que o conflito de Lenz com o irmão parte da rivalidade relativamente à figura paterna, destacamos alguns aspetos, não menos importantes, na definição da relação com o pai de que o ódio ao irmão faz parte e se revela sintoma de possível distúrbio emocional³¹⁰. Conforme anteriormente ficou expresso, o relacionamento do pai com os dois filhos é diferente. Frederich Buchmann reconhece o lugar do primogénito, mas remete para os filhos as suas próprias expectativas de que Lenz não mais sairá (“Frederich olhava para Lenz com orgulho e para Albert, por vezes, com vergonha e até repulsa. (...); “Tenho um cão e um lobo” (p. 98); “(...)”

³⁰⁹ Apesar de Maria Buchmann também ter sido assassinada por ele, Lenz informara as autoridades que Rafa fora apanhado em flagrante a roubar e tinha atirado sobre a mulher, tendo, portanto, agido em legítima defesa.

³¹⁰ O ódio ao irmão é de tal forma extremado que permanece para lá da sua morte: “Caro Albert, pensava Lenz, a tua morte não foi suficiente: vou ainda esquecer-me de ti com facilidade.” (p. 126).

repetira depois, muitas outras vezes, apenas ao seu filho lobo, Lenz.” (p. 105)). Também aqui, a forma extremada como o pai vê o irmão serve de modelo para Lenz a que se vai acumular o ciúme, centralizado na figura do pai, e a competição visível no conflito pela posse do nome e da biblioteca³¹¹.

Na senda de Lacan, Bruce Fink (1998), referindo-se a estas relações como “relações imaginárias”³¹², assinala que na rivalidade fraterna se encontra o exemplo mais conhecido de relações de ódio que, com o passar do tempo, se estende a primos, colegas e amigos. Com frequência, a rivalidade “gira em torno de símbolos de status e envolve uma variedade de outros elementos simbólicos e linguísticos” uma vez que os irmãos se vêem “mais ou menos iguais”. (Ibidem, p. 110).

Aqueles que consideramos parecidos connosco, de certa forma, compartilham de uma relação com o Outro semelhante à nossa. E uma vez que o Outro generaliza – de nossos pais ao Outro académico, a lei, a religião, Deus, a tradição e assim por diante – as relações imaginárias, não são apenas características da primeira infância e, de alguma forma, superadas psicologicamente com o tempo. Elas permanecem importantes durante toda a nossa vida. (Idem, Ibid.)

A infância e adolescência de Lenz terá sido um laboratório propício - ou mesmo instigador - para o desenvolvimento de competências antissociais de que a consciência pela igualdade e o respeito pela diferença ficaram excluídos, sobressaindo apenas o narcisismo, como perturbação mais profunda, a partir da qual quase todos os comportamentos do não-herói Lenz se justificariam. A maldade da personagem não encontrará apenas fundamento na visão rousseauiana, nem tão pouco tipificará o ser humano contemporâneo. É certo que à educação deverão ser acrescentadas outras influências do meio (a própria formação científica), bem como o determinismo genético, mas, ainda assim, é o resultado desta conjugação bio-psico-social³¹³, que

³¹¹ “Entre os dois irmãos havia um irreversível afastamento. Isto é: toda a aproximação era um ataque e nunca o início de um vulgar aperto de mãos. Havia, sem dúvida, a sensação de luta por um espaço. O património material, e também o nome de família, era motivo de uma repulsa que apenas era capaz de adiar um conflito explícito. Quem tinha o direito de usar o nome de família? (...) Um nome não se pode dividir.” (p. 70).

³¹² Fink explica-as como relacionamentos não ilusórios, mas sim “entre eus onde tudo se passa em termos de oposição: igual ou diferente. Elas envolvem outras pessoas que julgamos ser *como* nós por várias razões.” (Fink, 1998, p. 109). Terá de ser tido em conta que o “eu” lacaniano é o primeiro objeto (/ produção) imaginário, segundo Lacan a cristalização do eu não é uma instância, mas um objeto que é investido noutros objetos (ou eus) para os quais a libido é direcionada (e.g., objeto de amor). “O eu” da pessoa é designado por Lacan como *a* e o “eu” da outra como *a'*. (Ibidem, pp.108-109).

³¹³ A este propósito, pode ler-se: “Lenz Buchmann, que nascera já com os genes dominados pela lucidez, aprendera depois, pela medicina, a reservar uma certa distância em relação ao sofrimento do outro,

acaba por chamar a atenção para alguns traços de neurose³¹⁴ e, mesmo, de psicose³¹⁵ deste não-herói.

A atitude de Lenz, face aos outros, indicaria o que se pode designar por um recalçamento³¹⁶ inconsciente do eu. Se pensarmos na primeira sequência, a iniciação sexual com a empregada, “observada” e sob as ordens do pai, “vais fazê-la”, “despe”, “avança” (pp. 11-12), compreenderemos mais facilmente de que forma, mais tarde, se dá o processo de substituição na sua vida sexual com a mulher. A presença, primeiro do mendigo e, depois do louco Rafa, poderá vir a colmatar a carência do pai, ao mesmo tempo que ambos corporizam a sua perversão. A dada altura, Lenz, excitado assume que Rafa “mandava” na sua cabeça (p. 201). E, embora não se possa estabelecer uma relação direta entre a mulher, Maria Buchmann, e a “criadita”, registre-se um traço comum: o consentimento; registre-se, porém, que esta última desempenhava a função de “máquina que não tem alternativa.” (p.12). O traço que Lenz, apesar de tudo,

distância essa que poderia, por outras pessoas, ser classificada de *incapacidade de empatia* ou mesmo *perversidade*; ou podia simplesmente ser entendida enquanto puro profissionalismo.” (p. 221).

³¹⁴ Termo proposto em 1769 pelo médico escocês William Cullen (1710-1790) para definir as doenças nervosas que acarretavam distúrbios da personalidade. Foi popularizado na França por Philippe Pinel (1745-1826) em 1785. Retomado como conceito por Sigmund Freud a partir de 1893, o termo é empregado para designar uma doença nervosa cujos sintomas simbolizam um conflito psíquico recalcado, de origem infantil. (Roudinesco e Plon, 1998, p. 534).

³¹⁵ Entre 1914 e 1924, Freud conservou a definição clássica que dera à neurose nos primórdios das suas descobertas e das suas experiências clínicas. Todavia, após os grandes debates com Carl Gustav Jung e Eugen Bleuler sobre a dissociação, o auto-erotismo e o narcisismo, e depois, com a entrada em cena da segunda tópica, organizada em torno da trilogia composta pelo eu, isso e supereu, Freud deu uma organização estrutural ao par formado pela neurose e pela psicose, às quais acrescentou a perversão. Partindo da distinção entre o narcisismo primário, no qual o sujeito investe a libido por ela mesma, e o narcisismo secundário, onde há uma retirada da libido para as fantasias, Freud passou a definir a oposição entre neurose e psicose como o resultado de duas atitudes provenientes de uma clivagem do eu. Na neurose, há um conflito entre o eu e o isso e a coabitação de uma atitude que contraria a exigência pulsional com outra que leva em conta a realidade, ao passo que na psicose há uma perturbação entre o eu e o mundo externo, que se traduz na produção de uma realidade delirante e alucinatória (a loucura). Freud completou esse edifício estrutural introduzindo nele um terceiro elemento: a perversão. Após ter feito da neurose, em 1905, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, o “negativo da perversão”, caracterizou esta última como uma manifestação bruta e não recalcada da sexualidade infantil (perversa polimorfa). Nessa perspectiva, os três termos acabariam reunidos: a neurose como resultado de um conflito com recalque, a psicose como reconstrução de uma realidade alucinatória, e a perversão como renegação da castração, com uma fixação na sexualidade infantil. A partir da década de 1950, esse modelo do freudismo clássico foi questionado, em especial nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, com o aparecimento, por um lado, da noção de *borderlines*, e por outro, das novas concepções da neurose provenientes dos trabalhos de Donald Woods Winnicott e Heinz Kohut, centralizados na questão do *self*. (Roudinesco e Plon, 1998, pp. 535-536).

³¹⁶ Para Sigmund Freud, o recalque designa o processo que visa manter no inconsciente todas as idéias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que modificou diversas vezes a sua definição e o seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente. (Roudinesco e Plon, 1998, p.647).

despreza na mulher é justamente o facto de ela “aceitar tudo”³¹⁷. Lenz tem consciência da sua própria perversão sexual, que atribui a uma “força paralela” (p. 194) à vontade, fora da inteligência e racionalidade³¹⁸ que tanto o fascinam, todavia não consegue escapar-lhe.

O que fazia quando estava excitado sexualmente, a necessidade de um observador, a aproximação a um determinado tipo de pessoas que claramente não eram do seu mundo físico ou mental – homens ou mulheres rudes, prostitutas, pedintes e até loucos, como esse Rafa, sobre o qual havia pensado muitas vezes nos últimos tempos – o que ele fazia então nesses momentos *em que era ultrapassado* não era, na verdade, um fazer, mas o oposto: *algo era feito sobre ele*. Sentia-se nesses instantes – que poderiam demorar apenas alguns minutos, o tempo de o esperma sair – algo que é moldado, material que por fragilidade aceita a forma que uma força lhe quer dar. (p. 194)

Na verdade, na origem do irrimediável, encontra-se uma pulsão básica, sexual, associada à fragilidade, por isso desconfortável para Lenz, e que, no fim, o reifica, no sentido em que deixa de lado a razão. Aliás, segundo Freud, vamos encontrar no mundo físico – na matéria - as pulsões de vida (*Eros*) e de morte (*Tanatos*) nos princípios de atração/ repulsa. Será, então, pertinente colocar uma questão: de que forma podemos associar a pulsão de vida, na sua dimensão de ligação a *Eros*, que implica alteridade portanto, a uma personagem cuja satisfação do ego passa por um processo tão destrutivo?

Freud, na teorização da pulsão de morte, refere que, por pertencer ao inconsciente, é difícil de controlar e que nela se observa o fenómeno de repetição de experiências anteriores, levando o sujeito a colocar-se em situações desagradáveis; sublinha, ainda, que esta pulsão não pode “«estar ausente de nenhum processo de vida»” porque se confronta permanentemente com a pulsão de vida e da ação das duas ‘«provêm as manifestações de vida, às quais a morte vem pôr termo.»’ (Roudinesco e Plon, 1998, p.631). A partir daqui podemos entender que, se nesta interação se encontram os fenómenos vitais, os impulsos sexuais não serão exceção, i. e., a atividade

³¹⁷ “Lenz fornicava furiosamente a mulher que se deixa ir por completo, aceita tudo;” (p. 23) e “À frente do vagabundo, na cozinha, Lenz fornicava-a. A mulher – Maria Buchmann – aceitava tudo, com o requinte de uma ou outra vez se fingir ingénua, surpreendida – ela que era o oposto disso tudo.” (p. 51).

³¹⁸ Recuperamos um fragmento de *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002d) em que a mesma tensão é assinalada pelo sujeito poético: “(...) Tenho o tempo concentrado aqui./ Muitos minutos concentrados no sexo./ O desejo é isto,/ (...) / O desejo estraga tudo./ Tinha tantos planos racionais para hoje./ Os números eram quase perfeitos./ O desejo estraga tudo, tudo.” (Ibidem, p. 10).

sexual não exclui a ação das pulsões de morte, por isso o “desligamento” que Lenz manifesta, na forma primária do seu impulso sexual, parece situar-se no domínio do *Tanatos*.

A experiência de não dominar o corpo³¹⁹ como domina a mente é bastante perturbadora para Lenz, justificando o longo solilóquio sobre o mundo que não compreende nem controla, como, de resto, com a natureza e as ruínas. Refletindo sobre a excessiva autoconsciência da personagem, que este episódio vem evocar, se, por uma via, a enriquece do ponto de vista da diegese, por outra, acentua-se o sentimento de ser dominado, como uma obsessão. Regressando a Lacan (*Escritos*, 1998), o que caracteriza o sujeito obsessivo, segundo o psicanalista, é a sua capacidade de pensar, mas com a particularidade de que ele pensa para si mesmo e para anular o desejo do Outro.

O obsessivo arrasta para a jaula do seu narcisismo os objetos em que sua questão se propaga no álbi multiplicado de imagens mortais e, domando-lhes as acrobacias, dirige a sua ambígua homenagem ao camarote em que ele mesmo se instala, o do mestre/senhor que não se pode ver. *Trahit sua quem que voluptas* [“Cada um é arrastado por seu prazer” Virgílio, *Éclogas*]; um se identifica com o espetáculo, e o outro dá a ver. (Lacan, 1998, p. 305)

Será neste contexto que se pode compreender o conselho do pai no dia em que Lenz fez dezoito anos: ‘«Fazer o que se quer é o primeiro patamar, o segundo é fazer com que os outros queiram o que nós queremos»’ (p. 152).

O início da sexualidade de Lenz se não foi traumático, pelo menos determinou uma fixação sexual que, como já foi dito, o deixa prisioneiro de uma irracionalidade devastadora. Como um lobo, Lenz, perante esta clausura emocional, reagirá em conformidade com a aprendizagem “para matar” e com o medo.

É evidente que esta diluição de vontade – este estado de incapacidade para tomar decisões – lhe provocava, mais tarde, um asco incontrolável. Todas as pessoas que haviam participado naqueles momentos eram olhadas por Lenz, um minuto depois de tudo consumado, com o nojo com que vira um cadáver desfeito por uma bomba; um nojo muscular, incontrolável. (...) O nojo, então, que sentia, mais do que moral, deveria ser atribuído à sua obsessão pelo

³¹⁹ Repetir-se-á apenas no contexto da consciência da limitação - física e mental - imposta pela doença (pp. 273-275).

domínio. Desprezava as pessoas que participavam nesses seus momentos de desordem – a sua própria mulher e os homens invulgares que ele puxava para a posição de observadores ou de participantes –, pois estes eram cúmplices do assalto à sua vontade própria; (p. 195)

Paradoxalmente, no final da vida de Lenz, Julia percebe que Lenz fica excitado e, num ato - diríamos – compassivo, começa a massajar-lhe o pénis. Mas Lenz Buchmann nem sequer percebe o que se está a passar com o seu corpo. Lenz é apenas um observador, um lobo doente³²⁰.

³²⁰ “O lobo estava doente;” (p. 305) - simbolicamente a morte do eu, daquele que se vira em tempos ao espelho do pai, ou que Frederick espelhara como imagem de si próprio.

7. “EPIFANIAS localizadas.”³²¹

No primeiro ponto desta secção, foi considerada a analogia entre as “viagens” do não-herói Lenz e do anti-herói, Bloom, o Ulisses contemporâneo de *Uma Viagem à Índia* (2010b). Não por acaso, nos dois cadernos de ficção de maior fôlego, o ponto de partida é o pai - Frederich Buchmann / John Bloom. Na realidade, um por excesso de presença, outro por ausência (Bloom matou o pai), ambos estão na origem desta “navegação parada e fulgurante”, conforme Eduardo Lourenço, no prefácio de *Uma Viagem à Índia*, tão bem sintetizou.

De regresso ao termo do caminho de cada um, reparamos que ambos guardam, até ao fim, os livros. Bloom oferece a um desconhecido a mala com o valioso ‘«Mahabarata»’³²². Pela primeira vez [Bloom] não tem nada nas mãos.³²³, todavia, guarda no bolso o “velho radio do pai” que “nem/ com a viagem voltou a funcionar.”; quanto a Lenz, também o seu bolso servira para levar a chave³²⁴ da biblioteca quando, já sem força, se desloca à casa do pai, para a deixar à sua guarda. Colocando o livro no centro do conhecimento - o ‘«Mahabarata»’ de natureza espiritual, os livros de Lenz e do pai de natureza científica - , para estes homens de cultura, transmitida pelos pais, o momento de entrega do bem mais valioso que possuem não deve ser uma atitude, cremos, circunscrita à simples renúncia material. Por outro lado, sem dificuldade se percebe que, depois de matar o pai, a demanda utópica de Bloom, - “encontrar a sabedoria enquanto foge;/ fugir enquanto aprende.”³²⁵ - não poderia ser bem sucedida, pela ilusão que a fuga de si próprio já indicia; quanto a Lenz, cuja *quête* é contra os outros, vemo-lo a ziguezaguear na imensidão do mal e nessa tortuosa viagem, como por outras palavras já foi dito, perde a humanidade. Podemos dizer que Lenz Buchmann se perde pela mão do pai, melhor dizendo, perde-se por, quase até ao fim

³²¹ O primeiro verso de um poema do *Livro da Dança* (2001, p. 93).

³²² Considerado o maior épico do mundo, começou a ser escrito no século IV a.C. e compreende uma enciclopédia de 18 livros. É reverenciado na Índia por contar histórias de deuses e grandes homens. O livro *Mahabarata* reúne várias histórias contadas de mestres para discípulos sobre uma época de guerras e o foco principal do *Mahabharata* é a batalha de Kuruksetra, uma guerra entre dois ramos da mesma família pela posse de um reino. in *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*.

³²³ Tavares, 2010b, Canto X, estr. 153, p. 455.

³²⁴ “(...) Buchmann acariciava com a sua mão esquerda o pedaço de metal – uma chave – que guardava no bolso. Escondido dos olhares exteriores, a sua mão esquerda ou, com mais exactidão, os seus dedos, executavam o mesmo tipo de gestos de crente que traz no bolso uma cruz ou um rosário que repetidamente acaricia, como se no bolso – de um e outro – houvesse uma bússula que o toque de dedos, a intervalos exactos, consultava.” (Tavares, 2007a, p. 306).

³²⁵ Tavares, 2010, Canto I, estr. 39, p. 42.

da viagem, não conseguir largar a mão do militar Frederich Buchmann. Sublinhamos, todavia, o advérbio “quase” porque, nos momentos finais, quando apenas ficam os olhos³²⁶, a essência, i. e., aquilo que, anteriormente, não foi visível para Lenz, revela-se, ainda que por fugazes instantes, conhecimento de si, libertação do vínculo paterno. Também a transferência, proposta pela sinédoque, dos olhos para o sujeito, contribui para a impressão de totalidade, ou de plenitude que Lenz, pela primeira vez, experimenta. Diz Eiras que “a luz que chama por Lenz pode ser apenas alucinação de um moribundo. Nem é certo que haja realmente epifania. Um clarão, nada mais.” (2014, p. 137). No entanto, somos levados a concluir: um clarão cujo poder desfez todos os medos que tolheram a plena existência de Lenz, pois ele “nunca se sentira assim: confortável, protegido: debaixo daquele foco de luz nada lhe poderia acontecer.” (p. 374). Notamos, ainda, que a existência de elementos teleológicos estruturantes na segunda parte da vida de Lenz (“Doença”) culminam na imagem (*Bild*) a que o clarão poderá dar algum sentido. Este poderá ser um clarão de desvelamento, o único, no que foi o desencontro (ou a vida) de Lenz com o mundo e, talvez, muito mais significativo para os olhos do leitor do que para o protagonista que fica preso na imagem.

Por este prisma, a reflexão *ex post* do leitor revelar-se-á condição essencial para o acesso ao conceito de *Bildungsroman* e para a possibilidade de o romance de Tavares que, não sem motivo, começa com a sequência “Aprendizagem”, poder trazer características do subgénero.

O *Bildungsroman*, já documentado em vários estudos,³²⁷ é um subgénero do romance que, em português, é traduzido como romance de aprendizagem ou de (auto)formação. Embora ao nível da crítica literária seja a Wilhem Dilthey que se deva a divulgação do neologismo, o termo foi inaugurado por Karl Morgenstern, na Alemanha, no princípio do século XIX, para classificar determinada tipologia de

³²⁶ “Agora estavam sós os olhos. Só eles tinham ficado para trás, formando a última resistência, a última barreira.” (p. 374).

³²⁷ Destacamos Franco Moretti, *Il Romanzo di Formazione* (1987); Gregory Castle, *Reading the modernist Bildungsroman* (2006); María de los Ángeles Rodríguez Fontela, *La novella de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al ‘Bildungsroman’* (1996); Martin Swales, *The German Bildungsroman* (1978); Toon Kontje, *The German Bildungsromans History of a National Genre* (1993); P. Randolph Shaffner, *The apprenticeship novel. A study of the ‘Bildungsroman’ as a regulative type in western literature with a focus on three classic representations by Goethe, Maugham, and Mann* (1984); Gehart Mayer, *Der Deutsche Bildungsroman* (1992).

romances alemães, sendo, mais tarde, adotado por outras literaturas estrangeiras. Recuperamos, então, de Swales (1978), a definição de Morgenstern:

It will justly bear the name *Bildungsroman* firstly and primarily on account of its thematic material, because it portrays the *Bildung* of the hero in its beginnings and growth to a certain stage of completeness; and also secondly because it is by virtue of this portrayal that it furthers the reader's *Bildung* to a much greater extent than any other kind of novel. (Ibidem, p. 12)

Ainda segundo Swales, o termo *Bildung*, mais do que representar uma realização especificamente educacional, refere-se ao conjunto de valores pelos quais o herói se rege e vive: “*Bildung* becomes (...) a total growth process, a diffused *Werden*, or becoming, involving something more intangible than the acquirement of a finite number of lessons.” (Swales, 1978, p. 14). E se no cruzamento da definição original de *Bildungsroman* (Morgenstern) com a concepção de *Bildung* (Swales), protagonista e leitor se voltam a encontrar, por outro lado, emerge um ideal de aprendizagem como processo de maturação do humano, que, de regresso a ARET, *ab initio*, se vê convocado pelo verbo “Aprender”, a primeira palavra do caderno 23 de Tavares.

Não deixamos de fazer notar a existência de amplos estudos que refletem a tentativa de construir um referencial universalizante do *Bildungsroman*. Swales (1978, pp. 3-4) refere autores como Jürgen Scharfschwerdt, Gerhart von Graevenitz, Michael Beddow e Monika Schrader que agruparam elementos estruturais e narrativos, em detrimento dos temáticos. O autor critica o facto de todos terem em comum abordagens que se debruçam sobre a compreensão do discurso reflexivo do narrador em detrimento de acontecimentos da experiência do herói.

Para articular ARET com o *Bildungsroman*, recorremos, em particular, aos estudos da investigadora norueguesa Anniken Telnes Iversen “Towards a Polythetic Definition of the *Bildungsroman*: the Example of Paul Auster’s *Moon Palace*” (2007) e *Change and Continuity: The Bildungsroman in English* (2009), à obra *Speech Genres & Other Late Essays* de M. Bakhtin (1986) e *A Teoria do Romance* de G. Lukács (2007).

Num estudo recente, Iversen (2009) apresenta, para caracterizar o *Bildungsroman*, um *corpus* canónico de romances inaugurais do subgénero: *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe, *Jane Eyre* de Charlotte Brönte, *David*

Copperfield e Great Expectations de Charles Dickens. A partir deste *corpus*, que denomina “The Four Classics”, forma um “Bildungsroman Index”³²⁸ já pré-definido no artigo “Towards a Polythetic Definition of the Bildungsroman: the Example of Paul Auster’s Moon Palace” (2007). A investigadora elaborou uma lista exaustiva de noventa e seis características³²⁹, que agrupou em nove tópicos à luz dos quais analisou, posteriormente, três romances anglo-saxónicos do século XX³³⁰, provando, em conformidade com a pontuação atribuída e respetiva análise, que se aproximam (ou não, em alguns casos) dos “Quatro clássicos”.

Apresentamos, então, as nove secções³³¹: (1) “Narrative perspective and mode”; (2) “Characterization: Protagonist” ; (3) “Characterization: Secondary characters and their functions”; (4) “Topical story elements: Protagonist”; (5) “Topical story elements: Secondary characters”; (6) “Setting”; (7) “Plot and Structure”; (8) “Generic signals” e (9) “Theme, subject matter and motifs”. Como veremos adiante (QUADRO 11), Iversen dá mais importância aos elementos distintivos convocados pelas secções “Plot and Structure” e “Topical story elements: Affecting protagonist”(4) e menos aos das secções “Topical story elements: Affecting secondary characters” (5) e “Setting”(6) facto que se reflete no número de características afetas a cada secção, mas também na pontuação total de cada secção.

Deste modo, as secções e respetivas características do *Bildungsroman*, que o trabalho de Iversen destaca, mais do que as conclusões sobre o *corpus* romanesco anglo-saxónico, interessam pela diversidade, que contempla os temas, estrutura e narração, e pela objetividade e rigor taxonómico que nos possibilitam pensar *Aprender*

³²⁸ “The Bildungsroman Index (BRI) represents an attempt not so much to define the bildungsroman as to pinpoint and describe typical features of novels that are generally recognized as bildungsromans. It has much in common with Alastair Fowler’s conception of genre and is influenced by some of the recent developments in non-essentialist definition and classification, particularly polythetic classification. Its external form is modeled on psychological tests designed to diagnose particular illnesses. (...) The BRI takes the form of a list of features that such novels *may* have, and awards points for each feature. Novels are not classified categorically as bildungsromans or not. Rather, once a particular novel has been tested against the index, it will have a score that places it on a continuum ranging from what is definitely a bildungsroman to what is definitely not. This implies that some novels will come out as clear examples of the genre, some will just as clearly not belong, while yet others will be found somewhere between the two poles. The score gives an indication of the extent to which a novel resembles classical bildungsromans.” (Ibidem, p. 51).

³²⁹ Embora sete sejam alternativas, por exemplo, a característica 12 “Protagonist is an orphan or” 13 “Fatherless or” 14 “Parent dies in the course of the novel”.

³³⁰ *Of Human Bondage* (1915), de William Somerset Maugham; *The Diviners* (1974), de Libba Bray e *The Cider House Rules* (1985) de John Irving.

³³¹ Cf ANEXO 5.

a *rezar na Era da Técnica* à luz do subgênero³³² dos *Bildungsromane*. Apresentamos, então, as conclusões³³³ correspondentes a cada uma das secções do estudo de Iversen, registando-se entre parêntesis o número da característica correspondente no “Bildungsroman Index” a cada secção (ANEXO 5), ou omitindo-o, caso não se considere determinada ocorrência.

1. Perspetiva narrativa³³⁴

As características da secção 1 poderão, ainda, ser segmentadas em dois grupos, o primeiro que engloba as cinco primeiras que combinam o tipo de narração e a focalização, características, aliás, no *Bildungsroman*, e as duas últimas que se encontram nos romances realistas de uma maneira geral. Ora, a narração em *ARET* oscila entre a focalização do protagonista e a perspetiva do narrador, sobretudo na “Primeira Parte”, contudo, nas restantes, conforme a personagem vai ficando mais debilitada, é predominante a focalização do narrador e, por vezes, a de Julia Liegnitz (1); como tem vindo a ser destacado, a consciência do protagonista manifesta-se de forma sistemática nas reflexões, nos monólogos interiores, nos solilóquios que dão a conhecer a sua moral, em conformidade com a qual se posiciona face (/contra) aos elementos naturais e ao Outro (2). É através da omnisciência do narrador que a informação retrospectiva surge logo nas duas primeiras sequências - Lenz é adolescente (violação da criada) e dez anos depois (caça) -, nos vários regressos ao passado da personagem, destacam-se, ainda, três precisos marcos: os seis, treze e dezoito anos (3). Na “Primeira Parte”, a ironia tanto pode surgir associada à visão corrosiva de Lenz³³⁵ quanto à impressão que o narrador omnisciente³³⁶ quer deixar clara; não raro, este

³³² Seguimos a distinção de Aguiar e Silva (1986) de género e subgénero literário, segundo o qual “O género do romance (...) comporta subgéneros como o romance picaresco, o romance pastoril, o romance de educação, o romance epistolar, etc.; (...) A fiabilidade histórica dos subgéneros, porém, funciona como um dos mecanismos relevantes da modificação do próprio sistema literário, provocando sempre alterações nas normas e convenções dos respectivos géneros e géneros afins.” (pp. 399-400).

³³³ O registo das conclusões será sucinto porque, ao contrário, a informação seria uma repetição de aspetos já evidenciados ao longo deste trabalho.

³³⁴ 1 - Focalization shifts between narrator and protagonist (whether 1st or 3rd person); 2 - Access to protagonist’s consciousness; 3 - Retrospective narrative (1st person or omniscient); 4 - Narrator understands more than young protagonist; 5 - Ironic attitude to young protagonist; 6 - Plot combines action and reflection; 7 - Verisimilar novel: Portrays existing world realistically. (Iversen, 2009, p. 56).

³³⁵ “Pelo menos algumas pessoas têm direito a um certo cinema. Ver a sequência do filme que se desenrola no interior da própria cabeça. É quase um divertimento, igual a qualquer outro. Mas claro que esse divertimento acaba mal. Sabe uma coisa? Vou buscar-lhe comida. Quer dinheiro?” (p. 56).

³³⁶ “Esses dois homens que, sem o expressar, se consideravam a si próprios os *espíritos da cidade*,” (p. 153). / “(...) o Espírito Santo fora transformado pelos filósofos da Igreja numa espécie de proteína da fraternidade, proteína não humana, pelo contrário, feita de uma outra substância, de uma outra qualidade,” (p. 165).

último, com alguma subtileza, distancia-se e critica a posição do protagonista, deixando o leitor sem completa certeza se lhe está a ser facultado o acesso à consciência da personagem, ou se Lenz está a ser focado sob a objetividade de um olhar externo, ainda que omnisciente, e.g., “Lenz consulta os ficheiros dos doentes. A letra A. Depois a letra B. Albert, Albert Buchmann. As sucessivas fichas colocavam as cabeças lado a lado, numa sequência de decapitações técnicas, falsas, mas mesmo assim impressionantes. (...) A Lenz fascinava esta «estupidez neutra» do esqueleto” (p. 47); seja no comentário direto, seja no raciocínio, neste último mais frequente, a ironia, como forma de opor o mundo à visão subjetiva do protagonista, começa por se evidenciar na paratextualidade do próprio título e, com maior expressão, no diálogo entre os títulos das sequências e os dos episódios³³⁷, por exemplo: “Indícios do aparecimento de uma nova civilização”- Especialistas amedrontados por um universalista” (p. 209) ou “Um novo corpo regressa a casa”- “A harmonia não é possível mas podemos tentar”(p. 263); regista-se, ainda, uma outra forma de ironia que distancia o narrador da ação, a qual é coadjuvada por expressões como “de facto”, “claro”, “como é evidente”, e, com maior ocorrência, “diga-se”, em que o processo de narrar se mostra e, por extensão, o ato de ler aparece implicado, é exemplo disso: “As cabeças igualavam-se no seu ponto de vista interior, mas claro que a imagem não mostrava as diferenças intelectuais:” (p. 47) ou “o homem apresentava-se sem, chamemos-lhe assim, o seu equipamento moral.” (p. 365) (5).

Da mesma maneira que se combina o monólogo interior com o monólogo narrado, também o enredo concilia as reflexões de Lenz com a ação (6) que se intercalam; muitas vezes assistimos ao pensamento que precede o agir, mas a ação pode já estar em andamento e apenas o protagonista, devido à omnisciência, saber porque está, naquele momento, a pensar sobre aquele tema. Esta é uma estratégia narrativa bastante comum em ARET e que, com frequência, cria surpresa no leitor³³⁸. A caracterização da personagem principal (direta e indireta) e do meio (social, familiar, militar, político, religioso e profissional) mostra um universo, interior e exterior,

³³⁸ Convocamos duas situações para exemplificar: (i) Lenz reflete sobre a doença em geral, mas apenas no final da sequência, o leitor tem conhecimento do motivo daquele pensamento: o irmão não teria muito tempo de vida porque na sua cabeça se instalara um tumor. (pp. 49-50); (ii) Lenz pensa no louco Rafa, no que o distingue dos outros homens e como apenas ele e Hamm Kestner se distanciam do louco e daquela “gente”, por fim, percebemos que o motivo daquela reflexão é a necessidade de conquistar o território político-partidário de Kestner. (pp. 151-152).

realista e verosímil, em que é sobretudo reportada a relação de “um contra todos” na dinâmica contínua do forte/ fraco (7).

2. Caracterização do protagonista³³⁹

Estamos perante uma única personagem principal (8), modelada (9) que apenas evolui devido à doença incurável (10); embora tivesse tido um irmão, o protagonista considera-se e age como filho único (11); o pai morrera (14) e Lenz, apesar de já adulto, precisa do pai, convocando a sua imagem a propósito de qualquer acontecimento a que dá sentido e unidade através da ideologia paterna, afinal, nunca deixando de se sentir órfão (12); como, também, o irmão morre, o protagonista deixa de ter familiares vivos (15). O estrato social do protagonista enquadra-se na classe média (16).

3. Caracterização das personagens secundárias³⁴⁰

Julia é uma personagem secundária que, discreta e pacientemente, guia Lenz na sua nova posição (21); no episódio com o título irónico “Julia aprende a escrever correctamente”, na “Primeira Parte”, a personagem aprende, na verdade, com o protagonista, a mentir (numa carta que tem de escrever) e, numa perfeita troca de papéis, na “Segunda Parte”, no episódio “Aprender a ler”, será a ela que Lenz pede para o “ensinar a ler” o nome do pai (que havia esquecido); a dedicação e disponibilidade de Julia revelam-se fundamentais para tratar da comodidade e dos assuntos de Lenz; também é Julia que assiste, com compadecimento, ao exame médico do Dr. Selig e, na “Terceira Parte”, leva a casa o sacerdote para dar a extrema-unção a Lenz. Porém, a determinada altura, o narrador onisciente dá a conhecer a apreensão de Julia Liegnitz que se quer afastar da decadência de Lenz (pp. 310-311); de notar, também, que ao fim de um ano a cuidar de Buchmann, Julia fica fora dois dias para

³³⁹ 8 - One main character; 9 - Protagonist is a round character, not flat; 10 - Protagonist is dynamic; changes in the course of the novel; 11 - Protagonist is an only child; 12 - Protagonist is an orphan or 13 - Fatherless or 14 Parent dies in the course of the novel or 15 Only one or no (known) living relatives; 16 - Of middle-class background; 17 - Ordinary (not particularly talented or untalented); 18 - Protagonist is basically good and willing to help others; 19 - Male protagonist: Relatively passive, uncertain about goals, leaves decisions to chance or other people; 20 - Female protagonist: Relatively active, has strong goals, makes decisions easily. (Iversen, 2009, p. 57).

³⁴⁰ 21 - Other character(s) essential in making protagonist change and grow; 22 - Other characters more important in their relationship to protagonist than in their own right; 23 - Important educator(s); 24 - Important companion(s); 25 - Important lover(s); 26 - Other characters' love relationship as exemplary or as contrast to protagonist; 27 - Other characters' marriage as exemplary or as contrast; 28 - At least one important character from lower, middle, and higher social classes. (Ibid., p. 58).

tratar de assuntos burocráticos, sentindo, mesmo, um “profundo alívio” (p. 336) por estar sozinha (22).

Conforme já reportado, Frederich Buchmann, não foi apenas o mentor de Lenz (23), já que a cumplicidade e afinidade entre ambos descobre um companheiro insubstituível (24). Relativamente ao posicionamento social, as personagens secundárias não se inscrevem em classes sociais mais elevadas, embora se possa considerar Hamm Kestner hierarquicamente acima do protagonista, facto que, como já foi dito, perturba Lenz; de resto, existem personagens como o mendigo e o louco Rafa cujo menosprezo do protagonista, prepara um assassinato, afinal, sem consequências para o homicida (28).

4. Tópicos relativos ao protagonista³⁴¹

Lenz, numa fase já adiantada da doença, acompanhado por Julia, sai de casa para fazer uma viagem de comboio à terra natal do pai (34). Verifica-se, também, que o protagonista, ao mudar da medicina para a política, entra num novo grupo profissional/ social (35) e, depressa, aprende uma outra linguagem técnica e humana (36), desempenhando as novas funções com eficácia para a qual, na perspetiva da personagem³⁴², contribui o conhecimento militar e científico que já detinha (37).

O protagonista adoece, com um tumor no cérebro, é operado (40) e passa a ser acompanhado pela leal secretária que desempenha a função de enfermeira (41). A morte do irmão, o único familiar vivo (44), embora não o tenha perturbado de forma direta, vai levá-lo a chorar, pela primeira vez, a morte do pai, assumindo, finalmente, uma dor recalcada pela presença do irmão mais velho. Julia e Gustav, personagens conectadas com o futuro, funcionam num primeiro momento como extensões da vontade de Lenz, porém, gradualmente, vão-se autonomizando, nunca deixando de resgatar Lenz da solidão e alimentando-lhe, de forma consciente, alguma fome de

³⁴¹ 29 - Experiences poverty; 30 - Experiences hunger; 31- Goes to boarding school; 32 - Moves to big city or 33 - Moves away from home or 34 Leaves home to go on journey 35 - Introduced to new social groups, classes, and professions; 36 - Learns skills; 37 - Tries on particular role or roles; 38 - Falls in love; 39 - Has money problems; 40 - Is wounded or sick; 41- Nursed back to health by parent substitute or loyal friend; 42 - Nurses other sick person; 43 - Adopted parent dies; 44 - Death of close relative or friend; 45 - Repents immoral or insensitive action; 46 - Rescued from emergency or cliffhanger; 47 - Gets inheritance at the end or 48 - Loses prospective inheritance at the end or 49 - Gets engaged or married; 50 - Has children. (Iversen, 2009, p. 59).

³⁴² “Com Hamm Kestner aprendera muito e em pouco tempo, mas a inscrição gradual do seu corpo num novo registo tinha sido uma tarefa individual e só a sua atitude militar – herança de família - , aliada a uma tendência científica para só visar a exactidão – herança da anterior actividade -, lhe haviam permitido, em poucos meses, chegar a esse espantoso patamar de eficácia nos actos políticos.” (p. 160).

poder que permanece quase até ao fim (46). Lenz perde, simbolicamente, a mais valiosa herança do pai quando Gustav Liegnitz arromba a porta e entra na biblioteca. A indicação de que o testamento “em que doava todos os bens a Julia Liegnitz fora há dias reconhecido em definitivo” fazendo dele “apenas o anterior proprietário daquela casa.” (p. 371), é sobremaneira importante porque, com os bens, Lenz também perde a autoridade que, noutras circunstâncias, o teria levado a recusar a entrada do padre, percebendo-se, na perda dos bens materiais, um caminho para o “crescimento” (48).

5. Tópicos relativos às personagens secundárias³⁴³

Verificam-se três assassinatos, um do louco Rafa e de Maria Buchmann (51) e outro, do ator secundário, provocado pela explosão (52). Albert, o irmão de Lenz adoece (53) gravemente (54) e morre³⁴⁴, (56) e o seu funeral serve para Lenz decidir mudar da medicina para a política (57). A pobreza e a fome aproximam de Lenz, primeiro, o mendigo e, depois, Rafa (55). Frederich conta ao filho que matou o soldado Liegnitz (58) e a consequência da revelação desse segredo (59) levará Lenz a aproximar-se de Julia.

6. Espaço³⁴⁵

Para a análise, Iversen considerou o campo ou uma cidade de província como espaço de desenvolvimento da criança e, sobre esta primeira característica, não existem elementos que o (não) comprovem. Quanto ao espaço relativo à idade pós-escolar, é apenas referida a especificidade dos romances ingleses (a capital ou a grande cidade) e dos romances alemães (as grandes casas). Porém, poderemos, por um lado, por aproximação ao romance inglês, observar a cidade como espaço privilegiado porque toda a ação a ela se circunscreve (61), por outro, por aproximação ao romance alemão, considerar a casa da família Buchmann como o lugar de “crescimento” de Lenz durante a doença e morte (62).

³⁴³ 51- Serious crime such as murder; 52 - Dangerous or disastrous fire; 53-Character seriously ill; 54 - Character becomes an invalid; 55 - Character ruined financially; 56 - Character dies (not close relative or close friend); 57 - Funeral; 58 - Identity or family relationship outside protagonist's family revealed; 59 - Family secret of other family revealed”. (Iversen, 2009, p. 60).

³⁴⁴ Apesar de Iversen definir que a personagem que morre não tem relação afetiva de proximidade com o protagonista, a sua inclusão deve-se à falta de amor e de compaixão de Lenz pelo irmão. A enfermidade/loucura de outras personagens é uma presença na história, concretizando-se, também, na doente terminal e no louco Rafa.

³⁴⁵ “60 - Setting for childhood scenes is countryside or provincial town; 61- English-language novels: Setting after school-leaving age is capital or large city; 62 -German-language novels: Setting after school- leaving age is one or more large houses (other than family home) (Ibidem, p. 60).

7. Enredo e Estrutura³⁴⁶

O enredo, fundamentalmente cronológico, encontra-se ligado pelas analepses, que, regra geral, trazem a informação que suporta o pensamento (e comportamento) de Lenz (63); o período em que temos conhecimento da educação do protagonista (dos seis anos à idade adulta) representa a maior parte do romance. São as reflexões do protagonista que reforçam a intensidade psicológica desse tempo; apesar de Iversen ter constatado que a maior parte do enredo tem lugar entre os dezoito e os vinte e três anos de idade, em *ARET*, ele vai da infância, com predomínio para a adolescência e princípio da idade adulta (65).

A inserção de uma carta - da doente terminal - tem a função de revelar a falta de compaixão pela doente e o desprezo pela opinião do irmão, que aconselhara Lenz a enviá-la aos filhos (66); são também inseridas outras narrativas breves, e.g., a chegada de soldados feridos ao hospital (67) e mais longas, e. g., o assassinato do soldado Liegnitz (68). O ponto de viragem na narrativa é o aparecimento do tumor de Lenz (69) iniciando-se a viagem em direção ao fim (70) que leva o protagonista a refletir sobre a sua fragilidade (pp. 352-353) e a condescender, por exemplo, relativamente à presença dos “objetos Liegnitz” (72).

Para além do pai, o vínculo que reconhece no final, apesar de ténue, como já vimos, é apenas com a mãe (73), já que o protagonista, aprende a “ver” apenas no fim (74).

Ao nível da estrutura, destacamos, a forma orgânica a que a multiplicidade de fragmentos³⁴⁷, que temos vindo a denominar sequências e episódios, dá corpo. Cada episódio pode ser lido autonomamente, embora seja no conjunto que o sentido maior, a unidade, tal como a visão da personagem, faz sentido, contribuindo, toda a “Terceira Parte”, para a formação de um todo (75), também o título do epílogo, “A luz”, pode ser entendido como um enunciado de índole epigramática (76). Conclui-se que as

³⁴⁶ 63 - Plot is primarily chronological; 64 - Main part of plot about period when protagonist is between 18 and 23 years old; 65 - Plot goes from childhood to adulthood (early 20s); 66 - Inserted letter(s); 67 - Inserted narrative: Other character's life story(brief); 68 - Inserted narrative: Other character's life story (long); 69 - Turning point, reversal: Protagonist experiences important defeat or failure; 70 - Journey toward the end of the book; 71 - Returns to childhood home after many years; 72 - Protagonist develops from self-centeredness to compassion and desire to be of use; 73 - Protagonist discovers tie to his or her family towards end; 74 - Protagonist learns to “see” at the end; 75 - Episodic structure that nevertheless forms a pattern at the end; 76 - Epigrammatic utterance by the protagonist at the end or just before; 77 - Projected ending: Protagonist finds a place in society (but expectation may not be met). (Iversen, 2009, p. 61).

³⁴⁷ Cento e quarenta episódios.

expectativas do protagonista são inalcançáveis, o seu lugar na sociedade seria um lugar político se tivesse tido tempo de destronar Kestner; dadas as circunstâncias é um ponto no mapa diferente (dos protagonistas clássicos), por ser simbólico, i. e., o lugar para onde a doença o leva, não é outro senão a representação cabal do seu processo de amadurecimento (77).

8. Características genéricas³⁴⁸

O subtítulo do romance inclui o nome do protagonista (78) enquanto o título, na sua composição, é formado por uma palavra do mesmo campo lexical de “anos” (“Era”) e, no subtítulo, também se encontra uma expressão que corresponde à “história” de Lenz, ou seja, “Posição no mundo” (79), que já introduz o tempo de Lenz (81).

9. Temas³⁴⁹

Na verdade, a posição do protagonista no mundo assenta na imagem retrospectiva do desenvolvimento psicológico e moral de criança a adulto (82). O protagonista, numa atitude frequente de valorização do pai e, por extensão, sua, revela, de forma sistemática, o repúdio pelos valores da mãe e do irmão (83), comprometendo-se, mais tarde, ideologicamente com Hamm Kestner e com o Partido (84). Excetuando-se o pai e Julia Liegnitz, Lenz está em permanente tensão entre o mundo interior e “os mundos exteriores” (85); é pela doença que, finalmente, o protagonista se confronta com um sistema de valores diferente do que estabeleceu para o seu percurso (86), sendo a apreensão desse novo mundo realizada através do sofrimento (87). E se a autopercepção individual (do corpo e da mente) e social se situam num nível elevado, e até utópico, é notório, também, que o conhecimento de si, no que comporta de reconhecimento da fragilidade humana, se dá por via do corpo - individual e social (88); deste modo, o falso idealismo dá lugar à aceitação da realidade (89) e o destino

³⁴⁸ 78 - Book title includes the name of the protagonist; 79- Book title includes the words “years,” “life,” “adventures,” or “history”; 80 Allusions to bildungsromans, typically *Jane Eyre*, *David Copperfield*, or *Great Expectations*; 81 - Indications from early on that this will be a life story. (Iversen, 2009, p. 63).

³⁴⁹ 82 - The psychological and moral development of the protagonist from youth to adulthood (main theme); 83 - Protagonist strives for liberation from the people he/she depends upon in childhood, their values, and their plans for his/her future; 84 - Search for new commitments to people and ideas; 85 - Tension/conflict/discrepancy between inner and outer worlds; 86 - Protagonist confronted with at least one philosophy or philosophical system; 87 - Learning through pain and loss; 88 - Development from false self-perception to self knowledge; 89 - False idealism gives way to acceptance of reality; 90 Fate and chance; 91 - Free will; 92 - Death and grief; 93 - Love, relationships, and marriage; 94 - Portrayal of society; 95 - Social criticism; 96 - Family becomes at theme at the end (Ibid., p. 64).

traz a Lenz a oportunidade de se conhecer (90). A vontade do protagonista impulsiona grande parte da ação, seja pela crença (técnica/ religiosa), seja pelos princípios morais, o livre arbítrio, apenas é coartado pela doença, e, ainda assim, o protagonista, para alcançar os seus objetivos pessoais e políticos, numa fase inicial, ainda decide sobre o que Julia e Gustav deverão fazer (91).

A morte e o sofrimento estão presentes ao longo de toda a diegese, mesmo naquelas situações em que as pulsões parecem ser de vida, como já vimos (92); por isso, não existem manifestações de afeto, sendo constante e claro, nas relações de Lenz (com doentes, pessoal médico, irmão, mulher, prostitutas, mendigos, Gustav Liegnitz, Hamm Kestner, a cidade), um *deficit* de empatia (93). Também a sociedade aparece retratada, sobretudo na manifestação do coletivo, sublinhe-se: as estruturas militar, política e judicial, os atos públicos como os funerais e a noite das eleições (94); nestes acontecimentos, encontra-se patente a crítica social, seja por via da visão mordaz que perpassa na ironia, seja de forma muito direta, por exemplo, na reflexão de Lenz sobre a diferença da aplicação da lei relativamente ao eventual assassinato do vagabundo ou de Kestner³⁵⁰ (95). O tópico “família”, que se concentra e resume ao pai, regressa, novamente, no final como o modelo que Lenz persegue na sua última vontade, porém, já não sendo fisicamente possível o suicídio, Lenz que não “era feito com a madeira de Frederich” (p. 352) como tanto almejava, terá de morrer, à semelhança de Albert, de “forma fraca” (Ibidem), na sua perspetiva (96).

De forma a evidenciar apenas as características da matriz, de Iversen, que não foram acima consideradas, por falta de evidências, segue-se o quadro com base na pontuação atribuída pela investigadora (2009, pp.377-379) e que permite, com maior exatidão, classificar ARET no Quadro 11 em que essa pontuação já surge subtraída à pontuação por secção, dando maior visibilidade às conclusões acabadas de registar.

³⁵⁰ Tavares, 2007a, pp. 197-199.

QUADRO 10 Características do Bildungsroman não encontradas em ARET³⁵¹

Sections	BILDUNGSROMAN INDEX		Max. Points
1 Narrative perspective and mode	4	Narrator understands more than young protagonist	2
2 Characterization: Protagonist	17	Ordinary (not particularly talented or untalented)	2
	18	Protagonist is basically good and willing to help others	2
	19	Male protagonist: Relatively passive, uncertain about goals, leaves decisions to chance or other people	1
	20	Female protagonist: Relatively active, has strong goals, makes decisions easily	*
3 Characterization: Secondary characters and their functions	25	Important lover(s)	3
	26	Other characters love relationship as exemplary or as contrast to protagonist	1
	27	Other characters marriage as exemplary or as contrast	1
4 Topical story elements: Affecting protagonist	29	Experiences poverty	2
	30	Experiences hunger	2
	31	Goes to boarding school	1
	38	Falls in love	2
	39	Has money problems	1
	42	Nurses other sick person	1
	43	Adopted parent dies	2
	45	Repents immoral or insensitive action	1
	49	Gets engaged or married	1
50	Has children	1	
6 Setting	60	Setting for childhood scenes is countryside or provincial town	2
7 Plot and Structure	64	Main part of plot about period when protagonist is between 18 and 23 years old	3
	71	Returns to childhood home after many years	1
8 Generic signals	80	Allusions to bildungsromans, typically <i>Jane Eyre</i> , <i>David Copperfield</i> , or <i>Great Expectations</i>	**

*Cotação (a descontar) já atribuída na característica anterior. Sempre que houver alternativa (“or”) significa que a pontuação já foi creditada.

** Não foi considerado para análise dada a especificidade do contexto histórico-literário.

³⁵¹ Os itens 13, 32, 33 e 47 não surgem nas conclusões, nem neste quadro por se tratarem de características alternativas. A respetiva cotação foi atribuída ao item anterior ou posterior.

QUADRO 11 Referencial (*Bildungsroman*) e conclusões (ARET)

Sections		ARET	Max. points
1	Narrative perspective and mode	13	15
2	Characterization: Protagonist	10	15
3	Characterization: Secondary characters and their functions	12	17
4	Topical story elements: Affecting protagonist	12	26
5	Topical story elements: Affecting secondary characters	9	9
6	Setting	3	5
7	Plot and Structure	24	28
8	Generic signals	4	4
9	Theme, subject matter and motifs	29	29
Total		116	148

No estudo que aqui serve de referência, o romance de Goethe, *Wilhelm Meister*, um dos “Four Classics”³⁵², encontra-se classificado com 139 pontos (nos 148 totais), ocorrendo a diferença mais significativa -7 pontos - na secção 4, tal como se pode verificar em ARET. Relativamente aos três romances do século XX³⁵³, analisados por Iversen, no mesmo parâmetro, o desvio é quase inexistente, apenas o romance *Cider House* tem menos um ponto (18) do que *Wilhelm Meister*. Todavia, no romance que analisamos, o desvio de 14 pontos deve ter uma leitura conseqüente com a proposta que aqui fazemos da sua articulação com os *Bildungsromane*. A viagem do não-herói Lenz pode ser posta em causa, pois, verificado um *deficit* de impulsos (acontecimentos) para o herói chegar a um outro ponto, comprometer-se-á a própria viagem.

Atentemos, então, em alguns pontos essenciais para esta análise: (i) as ações enunciadas nas características em falta (cf. QUADRO 10, secção 4), encontram-se associadas à possibilidade de crescimento do protagonista, pressupondo experiências de privação (29, 30, 31 e 39) e de envolvimento afetivo (38, 42, 43,45, 49 e 50), situações passíveis de fazer sofrer, mas também necessárias para ajudar a direcionar

³⁵² Para além de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, *Jane Eyre* (139 pontos), *David Copperfield* (144 pontos) e *Great Expectations* (137 pontos).

³⁵³ *Of Human Bondage* (138 p.), *The Diviners* (123 p.) e *The Cider House Rules* (123 p.). A investigadora apresenta também conclusões sobre outros romances do século XX: *Catcher in the Rye* (57 p.) *The Magus* (106 p.) de John Fowler e *Moon Palace* (131p.) de Paul Auster, cuja avaliação, na secção 4, foi, respetivamente, um total de 6, 13 e 24 pontos.

Lenz para o autoconhecimento; a pobreza (29, 30 e 39), o afastamento da família (31 e 43), a constituição de uma família, no conceito tradicional de apaixonar-se (38), casar (49) e ter filhos (50), a dedicação a outrem (42) e a autoconsciência (45) poderão ser considerados alguns dos patamares de uma experiência totalizadora que não se verifica no protagonista de ARET; (ii) não podemos deixar de notar o afastamento entre a caracterização tipificada do protagonista (cf. QUADRO 10, secção 2) e a caracterização já feita de Lenz, personagem que soberanamente decide sobre o seu destino (19) até determinada altura (“Segunda Parte”), isto é, até ser tarde demais para se dedicar (18) ou sofrer pelos outros, porquanto as únicas relações que conhece são aquelas que assentam na satisfação das suas necessidades; ainda neste âmbito, o último Buchmann teve contra a sua formação, ou contra a força da sua identidade integral, o seu maior talento: a competência (17); (iii) finalmente, será de notar que, na secção a que Iversen dá mais importância, “Plot and Structure” (Ibidem, 2009, p. 157), também em ARET se registou a presença da maioria das características (treze em quinze), como na generalidade dos *Bildungsromane* selecionados por Iversen; porém, sobre o item sessenta e quatro (cf. QUADRO 10, secção 7), surge a necessidade de fazer uma ressalva: a ação não se estrutura em torno da idade padrão, nem tão pouco a criança, ou o adolescente Lenz, aprendem por via de acontecimentos traumáticos que, como já referimos, poderiam impulsionar a sua (auto)formação. As únicas situações de angústia e de sofrimento ocorrem já na idade adulta, correspondem à morte do pai (aos trinta e dois anos, aproximadamente) e à sua doença (aos cinquenta anos, aproximadamente)³⁵⁴ e esses, sim, são dois marcos na existência de Lenz que lhe proporcionam a saída de uma verdade e de uma consciência reduzidas ao individual.

Ainda na secção 2 do “Bildungsroman Index” de Iversen, as três primeiras características (8 - “One main character”; 9 - Protagonist is a round character, not flat” ; 10- “Protagonist is dynamic; changes in the course of the novel”), atestando a importância da individualidade, não excluem, antes acentuam, o princípio dialógico em que a alteridade se fundamenta. Se *a contrario*, reinterpretarmos o protagonista a partir da “Segunda Parte”, percebemos que Lenz não é um “*ready-made* unchanging hero”³⁵⁵, que se esgota no padrão humano racional presente na “Força” inicial.

³⁵⁴ Cf. ANEXO 4.

³⁵⁵ Segundo Bakhtin: “It is necessary, first of all, to single out specifically the aspect of man’s essential *becoming*. The vast majority of novels (and subcategories of novels) know only the image of the *ready-made* hero.” (1986, p. 21).

Em ARET, os ciclos da vida humana, ou a passagem do tempo, com todas as contingências que a sua natureza comporta, como a velhice (Frederich) ou a doença (de Lenz) encontram-se bem definidos na estrutura narrativa e na focalização do narrador. A vulnerabilidade como experiência de vida enriquecedora, já focada na “(Lição sobre) a Morte”, provoca sofrimento, mas também se torna apoteótica, sobretudo quando ainda é equacionada no espectro da imagem bakhtiana do tempo que se introduz no espaço humano e o modifica. Esta condição, representativa do *Bildungsroman*, sem qualquer dúvida, está sintetizada em ARET. Segundo Bakhtin: “Time is introduced into man, enters into his very image, changing in fundamental way the significance of all aspects of his destiny and life. This type of novel can be designated in the most general sense as the novel of human emergence.” (1986, p. 21). Na verdade, de modo muito consequente com a época em que vive, a era da técnica, da atividade militar e da evolução da medicina, Lenz conseguirá, no formato humano mais dramático e histórico, que a doença, sob a forma de cancro, reveste, neutralizar, respetivamente, o excesso técnico, bélico e científico que marcou o século XX. Ainda nos termos de Bakhtin:

A human being can, however, emerge in quite diverse ways. Everything depends upon the degree of assimilation of real historical time. In pure adventure time, of course, man's emergence is impossible (we shall return to this). But it is quite possible in cyclical time. Thus, in idyllic time one can depict man's path from childhood through youth and maturity to old age, showing all those essential internal changes in a person's nature and views that take place in him as he grows older. Such a sequence of development (emergence) of man is cyclical in nature, repeating itself in each life. (1986, pp. 21-22)

O acesso à consciência deste homem de emergência, que a literatura traz como instrumento do mundo e da história, identifica-se, claramente, em ARET cujo rigor cronotópico é por demais evidente na aproximação a uma circunstância de (auto)conhecimento do humano. Na “Segunda Parte”, o leitor já se depara com uma personagem em mutação:

Tempos atrás olhava para mais coisas e a partir de mais pontos de vista, agora olhava e via apenas uma coisa do mundo – o seu próprio corpo -, mas via-o com outra acuidade, com um alcance a que nunca antes chegara. Dir-se-ia que com aquela idade, descobrira a grandeza dos problemas que a simples fisiologia do gesto de dizer adeus envolvia e descobria ainda os

mecanismos e as inúmeras actividades escondidas que um simples gesto como esse internamente implicava. O que sempre lhe parecera simples ao ponto de nunca o considerar um problema – o funcionamento do corpo – era agora para ele, de facto, o único problema.

Como pôr a coisa a funcionar? Como me levantar da cama apenas com o auxílio da força dos meus dois braços se, agora, os meus dois braços pouca força têm? Que superfícies de suporte devo utilizar?

A doença, na verdade, não era modesta. Infiltrara-se no estado geral dos pensamentos e já não vinha de fora – isso assustava-o cada vez mais: o seu enfraquecer partia do património íntimo do corpo. (p. 274, sublinhado nosso)

E se o tempo trouxe consigo a oportunidade de uma mudança, não é menos verdade que, neste raciocínio lenziano, o olhar continua narcísico. A percepção com que o leitor (...à procura da formação de um não-herói) fica é que, agora, Lenz, está ainda mais fechado dentro de um corpo, até então não problematizado, e, pode-se acrescentar, inconsciente de si. No entanto, é de notar que a consciência de Lenz-médico, no início, aparentemente direcionada para a matéria “avariada”, no final, como que num processo de disseminação do entendimento, o desloca para um homem perante algo mais do que o seu corpo: a contingência de ser. A doença não mais será cinema a que se pode assistir a partir de uma radiografia (pp. 51-56). De repente, a intromissão (“infiltração”) do mal, vista de dentro pelo sujeito, afeta o “estado geral dos pensamentos”, fragiliza (“enfraquece”) e, esse motivo, que por si já é uma “viagem”, faz com que Lenz abandone o estado “*ready-made*”.

Certos de que no século XXI as mudanças nos géneros literários, e sobretudo nos subgéneros, enquanto formas menos limitadas pelo cânone, trazem outros mundos, outros homens, outros paradigmas, como de resto em qualquer século, e de que *Aprender a rezar na Era de Técnica*, como aliás *Uma Viagem à Índia*, ao mesmo tempo que se apropriam das formas canónicas, também as subvertem, estamos perante um romance, sem dúvida de formação, sem dúvida com muitas das características típicas do *Bildungsroman*. Lembramos que o primeiro título, o da sequência de abertura do romance se intitula “Aprendizagem” e, ainda que a viagem (tempo de aprendizagem) do não-herói-Lenz tenha sido breve, conforme que já foi dito, ela teve uma (re)solução. Quanto ao co-protagonista, o leitor, a viagem continua...o leitor avança, portanto.

EPIFANIAS localizadas.

deus revelar-se inteiro ao corpo inteiro não acredito.
acredito em deus revelar-se inteiro a parte do corpo. Exemplo: o Nervo óptico.

Outro exemplo: a tibia (osso Lindo, Longo!)

haver pêlos do peito abençoados, ao lado de outros pêlos do peito ainda Profanos, gastos, intranquilos.

3 dedos da mão esquerda a entender a linguagem de Cristo, os outros 2 a exigirem Prazeres do Século.

De resto não acredito no Coração.

O Coração é o último órgão.

Depois é a Morte.

A Morte é o último órgão a seguir ao Coração.

Antes do Coração ver o sublime o sublime tem de rodear o Coração.

O Corpo do Moribundo, de alguns Moribundos, tem o divino a cercar o Coração.

Depois SIM o Coração.

Depois morre-se. (Tavares, 2001, p. 93)

REFLEXÕES PARA UM NOVO COMEÇO

A dificuldade

“Isto é: quando exclamas num ponto da tua investigação: cheguei ao fim!, deverias exclamar: cheguei ao início! (E não é por humildade ostensiva que o deves dizer, pelo contrário: é por ego ostensivo. Cheguei a mim – é o que deverias exclamar – e como é difícil chegar a mim!) (TAVARES, 2006c, p.63)

O trabalho que agora se conclui, na verdade, deixa algumas interrogações, ou aberturas, que, neste momento, se apresentam tanto mais instigadoras, quanto a aguda consciência de que errar (de “errância”³⁵⁶) se pode transformar num frutuoso caminho intelectual. Desde o início que o processo de desconstrução-construção-reconstrução - de novas linhas de significação se instituiu como parte de uma metodologia ancorada na experimentação e na descoberta de pontos de aproximação à obra tavariana. Assim, afastadas as certezas que a abordagem das características mais evidentes desta literatura, *per se*, já comportaria, como a importância do mal e da sua banalização, da loucura, do poder, ou do corpo, restava-me a inquietude do resto imenso para a compreensão desta *poietica*.

A questão que se fez presença, e me foi orientando na geografia tavariana, sintetiza-se na seguinte indagação: nos termos da experiência estética e histórica, em que lugar situar rituais de escrita e de pensamento que se insinuam como aglomerados galácticos? Em todas as reflexões e inferências que no decorrer do trabalho se manifestaram, houve um ponto transversal aos restantes e que terá dado coerência ao conjunto das Séries: o poder. Não pretendo invocar apenas o poder dos mais fortes em relação aos mais fracos assente no poder do género, no militar, no político ou no poder da medicina (psiquiátrica e cirúrgica), refiro-me, sobretudo, ao poder que na linguagem se desvela.

A escrita põe em jogo o corpo. A leitura também. A literatura da violência perturba o leitor, atingindo aquele lugar em que a ausência de paixão, o tédio, têm tendência a instalar-se. O poder, este poder, segundo Barthes (2007), é trans-social, está “ligado a toda a história do homem e não apenas à sua história política, histórica. O objecto em que o poder se inscreve é, desde sempre, a linguagem – ou, para ser mais

³⁵⁶ Cf nota de rodapé 1.

preciso, a sua expressão obrigatória: a língua.” (Ibidem, p. 13). Para o autor, a língua, constituindo-se como um código, faz da linguagem a legislação, e é sob este princípio que, para Barthes, a língua é opressora. Interessa aqui ressaltar a continuação do pensamento de Barthes: “Assim, devido à sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com mais razão ainda discorrer, não é comunicar, como muitas vezes se diz, mas sim subjugar: toda a língua é uma *regência* generalizada.” (Idem, Ibidem). Se, por um lado, podemos considerar, em dada altura desta tese, que o leitor “escreve”, por outro temos consciência de que o leitor de Tavares tem o terreno minado. Existe uma toponímia bem assinalada, regulada por mecanismos assentes na frase curta, no processo elíptico, na metáfora insidiosa, na imposição de uma desestabilização do olhar que, se deixa em aberto possibilidades, ainda que reguladas, de fugir ao tédio, como acima falámos, também limita alguma imagética que faz parte do poder do leitor que gosta de “escrever”. Diz Barthes que: “a língua como performance de toda a linguagem não é nem reacionária nem progressista; ela é pura e simplesmente fascista; porque o fascismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer.” (Ibidem, p. 14).

A “*regência*” barthesiana, não longe do pensamento de Marx ou de Foucault, surge assim convocada, no seu limite anti-democrático, para acentuar o limiar entre o reino ideológico-filosófico de Gonçalo M. Tavares e o reino da criação literária. Estes dois territórios do pensamento, muitas vezes percecionados de forma diluída, nos diálogos que, assertivamente, Tavares estabelece entre filosofia, ciência e arte; outras vezes, são campos separados pela razão de um discurso sobre a desrazão no mundo. A obra de arte, que, para além da epistemologia e da ética, assenta na estética, não deverá deixar-se subordinar pelo juízo ético contido no poder do discurso sobre o poder. Em boa verdade, a mundividência que o homem alcança, via percepção da disposição estética dos elementos éticos, é a essência da fruição.

Barthes, sobre a experiência de desaprender, inerente ao esquecimento, invoca a sua etimologia que adoto para o encerramento da tese e, ao mesmo tempo, para epígrafe de um novo início:

“*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria e o máximo de sabor possível.” (Ibidem, p. 37).

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- TAVARES, Gonçalo M. (2001), *Livro da Dança*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- _____ (2002a), *Investigações*. Novalis, Lisboa, Difel.
- _____ (2002b), *O Senhor Valéry e a lógica*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2002c), *A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos*, Lisboa, Campo das Letras.
- _____ (2002d), *O Homem ou é Tonto ou é Mulher*, Lisboa, Campo das Letras.
- _____ (2003a), *Um Homem: Klaus Klump*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2003b), *O Senhor Henri e a enciclopédia*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2004a), *A Máquina de Joseph Walser*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2004b), *O Senhor Brecht e o sucesso*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2004c), *O Senhor Juarroz e o pensamento*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2004d), *I (Poesia)*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2004e), *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2004f), *Biblioteca*, Lisboa, Campo das Letras.
- _____ (2004g), *Jerusalém*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2005a), *O Senhor Kraus e a política*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2005b), *O Senhor Calvino e o passeio*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2005c), *Histórias Falsas*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2006a), *O Senhor Walser e a floresta*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2006b), *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2006c), *Breves Notas sobre Ciência*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2007a), *Aprender a rezar na Era da Técnica*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2007b), *Breves Notas sobre o Medo*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2008a), *O Senhor Breton e a entrevista*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2009a), *Breves Notas sobre as Ligações*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2009b), *O Senhor Swedenborg e as investigações*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2010a), *O Senhor Eliot e as conferências*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2010b), *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2010c), *Matteo perdeu o emprego*, Porto, Porto Editora.
- _____ (2011a), *Canções Mexicanas*, Lisboa, Relógio d'Água.

- _____ (2011b), *Short Movies*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2013a), *Animalescos*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2013b), *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Caminho.

BIBLIOWEBGRAFIA UTILIZADA

- AA.VV. Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (s/d) Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Limitada.
- AGAMBEN, Giorgio (2012), *O homem sem conteúdo*, São Paulo, Autêntica.
- ADORNO, *Educação após Auschwitz*, (2006); disponível em:
http://adorno.planetaclix.pt/tadorno_10.htm (2 de junho de 2015).
- ARENDT, Hanna (2013a), *Eichmann em Jerusalém*, Coimbra, Tenacitas.
- _____ (2013b), *Origens do Totalitarismo*, São Paulo, Companhia de Bolso.
- ARIÈS, Philippe (2010), *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, Lisboa, Teorema.
- ARISTÓTELES (1986), *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BACHELARD, Gaston (1983), *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige PUF.
- _____ (1996), *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes.
- BAKHTIN, Mikhail (1986), *Speech, Genres & Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press.
- BAKHTIN, Mikhail (2009), *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo, HUCITEC.
- _____ (2010), *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do Romance)*, São Paulo, HUCITEC.
- BARRENTO, João (2010), *O Género Intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil.
- _____ (1977), *Fragments de um Discurso Amoroso*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora SA.
- _____ (1999), *S/Z*, Lisboa, Edições 70.

- _____ (2007), *Lição*, Lisboa, Edições 70.
- BEAUVOIR, Simone (2015), *O Segundo Sexo I Os Factos e os Mitos*, Lisboa, Quetzal.
- BENJAMIN, Walter (1991), *Das Passagenwerk, Gessamelt Schriften* Bd. V.1; V.2 (org. Rolf Tiedmann), Frankfurt am Main, SuhrKamp.
- _____ (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (2008), *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- BENTON, William *et al.* (dir.) (1971), *Encyclopaedia Britannica*, Chicago, Encycyclopaedia Britannica Inc..
- BIBLIA (1974), Tradução dos Missionários Capuchinhos de Lisboa, Lisboa, Edição Palavra Viva.
- BLANCHOT, Maurice (2010), *A Conversa Infinita, A palavra Plural*, São Paulo, Edições Escuta.
- BONO, Edward (1973), *Lateral Thinking: Creativity Step by Step*, New York, Harper Perennial.
- _____ (2005), “Água não é sopa”, *Exame*, Fevereiro de 2005, pp. 108-110.
- BORGES, Jorge Luís (1998), *Obras completas*, vol. I, vol. II Lisboa, Círculo de Leitores.
- CALVINO, Italo (2006), *Seis Propostas para o próximo milénio*, Lisboa, Teorema.
- _____ (2015), *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Dom Quixote.
- CAMÕES, Luis Vaz de (1981), *Os Lusíadas*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- CAMPOS, Álvaro de (1980), *Poesias*, Lisboa, Edições Ática.
- CANTINHO, Maria João (2005), ”A neve das palavras” in *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid; disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/aneve.html>. (5 de maio de 2015).
- CASARES, Bioy Adolfo (2006), *A Invenção de Morel*, Lisboa, Antígona.
- CEIA, Carlos *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL); disponível em <http://www.edtl.com.pt> (várias consultas).
- CELAN, PAUL (1993), *Sete Rosas Mais Tarde*, Lisboa, Cotovia.
- COELHO, Eduardo P.; GUSMÃO, Manuel (2001), *O leitor escreve para que seja possível*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- COMPAGNON, Antoine (1999), *O demónio da Teoria*, Belo Horizonte, UFMG.

- COSTA, Rui Manuel Pinto (2013), “A doença oncológica no fórum da História: breve síntese sobre a evolução da luta anticancerosa em Portugal” *Revista Saúde e Tecnologia*; disponível em:
[http://www.estesl.ipl.pt/sites/default/files/ficheiros/pdf/art_\(2 de agosto de 2015\).](http://www.estesl.ipl.pt/sites/default/files/ficheiros/pdf/art_(2 de agosto de 2015).)
- DELEUZE, Giles (2004), GUATTARI, Félix, *O Anti-Édipo Capitalismo e Esquizofrenia I*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire Et Le Dit*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- _____ (1980), *Les mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- _____ (2009), *A Vertigem das Listas*, Lisboa, Difel.
- EIRAS, Pedro (2014), *Platão no Rolls-Royce Ensaio Sobre Literatura e Técnica*, Porto, Edições Afrontamento.
- ELIADE, Mircea (1961), *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, New York, Harper and Brothers.
- EPICURO (2002), *Carta sobre a felicidade (a Meneceu)*, São Paulo, Unesp.
- EWEN, Joseph (1971), “The Theory of character in narrative fiction”, Tel Aviv University, Hasifrut.
- ÉXUPERY, Antoine de Saint- (1946), *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard.
- FARGUELL Roger W. Müller (2001), *Figuras da dança*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (2011), *Ensaaios Oitocentistas*, Lisboa, Edições Caixotim.
- FERREIRA, A. Gomes (s/d), *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora.
- FINK, Bruce (1998), *O Sujeito Lacaniano Entre a linguagem e o gozo*, Zahar. Rio de Janeiro.
- FOSTER, E. M. (1927), *Aspects of the novel*, New York, Harcourt, Brace & World.
- FOUCAULT, Michel (2010a), *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal.
- _____ (2010b), *Vigiar e Punir*, Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- FREUD, Sigmund (2009), *Escritos Sobre a Guerra e a Morte*, Covilhã, LusoSofia.
- GENETTE, Gérard (1984), *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Veja.
- _____ (1982), *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GIL, Isabel Capelo (2011), *Literacia Visual Estudos sobre a inquietude das imagens*, Lisboa, Edições 70.
- GIL. José (2001), *Movimento Total – O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D’Água.

- GLUSBERG, Jorge (2009), *A arte da performance*, S. Paulo, Perspectiva.
- GOLBERG, Roselee (2007), *A arte da Performance. Do futurismo ao presente*, Lisboa, Orfeu Negro.
- GUMBRECHT, Hans Ülrich (2010), *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro, Editora Contraponto.
- HAMILTON, Edith (1983), *A Mitologia*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- HAN, Byung-Chul (2014), *A Agonia de Eros*, Lisboa, Relógio D'Água.
- HEIDEGGER, M. (1997), *Ensaio e Conferências*, Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- _____ (2005a), *Ser e Tempo. Parte I*, S. Paulo, Editora Vozes.
- _____ (2005b), *Ser e Tempo. Parte II*, S. Paulo, Editora Vozes.
- HELDER, Herberto (2006), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor (1985), *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Zahar.
- HOUAISS, Antônio *et al.* (2002) *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- HUTCHEON, Linda (1988), *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago Editora.
- ISER, Wolfgang (1999), *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito*, Vol. 2, S. Paulo, Editora 34.
- IVERSEN, Anniken Telnes (2007), “Towards a Polythetic Definition of the Bildungsroman: the Example of Paul Auster’s Moon Palace”, *in Literatura*, pp. 67-75.
- _____ (2009), *Change and Continuity: The Bildungsroman in English*: disponível em: <http://www.ub.uit.no/munin/bitstream/handle/10037/2486/thesis.pdf%3Ci%3EChange> (16 de julho de 2015).
- JÜNGER, Ernest (1995), *O Passo da Floresta*, Lisboa, Livros Cotovia.
- KANT, Immanuel (1995), *Fundamentação da metafísica dos costumes*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1988), *Lecciones de Ética*, Barcelona, Editorial Crítica.
- KOFES, Suelly (2008), “No labirinto, espadas e novelo de linha: Beauvoir e Haraway, alteridades, e alteridade, na teoria social”, *Revista de Estudos Feministas*, vol. 16, n.º.3, setembro/dezembro; disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/> (17 de maio de 2015).

- LACAN, Jacques (1985), *O Seminário, Livro 20: mais, ainda*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- _____ (1995), *O Seminário, Livro 4: A relação de Objeto*, São Paulo, Jorge Zahar.
- _____ (1998), *Escritos*, Rio de Janeiro, Zahar.
- _____ (2005), *Nomes-do-Pai*, Rio de Janeiro, Zahar.
- LEVI, Primo (2002), *Se Isto É Um Homem*, Porto, Público.
- LOPES, ÓSCAR (2001), *Uma espécie de Música*, Lisboa, Campo das Letras.
- LUKÁCS, Georg (2007), *A Teoria do Romance*, São Paulo, Editora 34.
- MACHADO, José Pedro (1987), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- MACINTYRE, Alasdair (1996), *A Short History of Ethics*, New York, First Touchstone Edition.
- MOURÃO, Luís (2008), “Gonçalo M. Tavares – Aprender a rezar na Era da Técnica”, *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MUSIL, Robert (2008), *O homem sem qualidades*, Lisboa, D. Quixote.
- NIETZSCHE, Frederich (1997), *Humano Demasiado Humano*, Lisboa, Relógio D’Água.
- _____ (1996), *Para além do Bem e do Mal*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- _____ (2000), *Assim Falava Zaratustra*, Lisboa, Guimarães.
- NOVALIS, Friedrich (2000), *Fragmentos*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- NUNES, Pedro Sena (2013) *Bomb Magazine*, “Artists in Conversation” 125; disponível em <http://bombmagazine.org/article/7332/gon-alo-m-tavares> (12 de dezembro de 2014).
- ONIMUS, Jean (1954), “L’expression du temps dans le roman”, in *Revue de littérature comparée*, Jul.-Set., pp. 303-304.
- PELAN, Peggy (1993), *Unmarked The politics of Performance*, London and New York, Routledge.
- POMBO, Olga Maria (2012), *O Círculo dos Saberes*, CFCUL/, Lisboa, Gradiva.
- QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van (2005), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa, Gradiva.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, S. Paulo, Editora 34.

- RIBEIRO, Ana Maria Silva (2006) *Aprender com as mulheres: presenças do feminino no romance de aprendizagem português do século XX*, Tese de Doutorado, Universidade do Minho; disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/5642> (21 de julho de 2015).
- RICOEUR, Paul (1994), *Tempo e Narrativa I*, São Paulo, Papirus.
- RIMMON-KENAN Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York, Methuen.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel (1998), *Dicionário de Psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- SCHECHNER, Richard (2006), “What is performance” in *Performance Studies: an Introduction*, London and New York, Routledge.
- SÉNECA, Lúcio Aneu (2014), *Cartas a Lucílio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1986), *Teoria da Literatura*, Almedina. Coimbra.
- SMITH, Neil (1988), *Desenvolvimento Desigual*, Rio de Janeiro, Editora Bertrand.
- SÜSSEKIND, Flora, (2013) “Objetos verbais não identificados”; disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts_objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp. (25 de abril de 2015).
- SWALES, Martin (1978), *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Jersey, Princeton University Press.
- TERRON, Joca (2007), “Ler para ter lucidez”, Revista *Entre Livros*, edição 29, set.; disponível em: http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_5 (5 de Janeiro de 2015).
- TOLSTÓI, Lev (2007), *A Morte de Ivan Iliitch*, Lisboa, Relógio D’Água.
- UNAMUNO, Miguel de (2007), *Do Sentimento Trágico da Vida*, Lisboa, Relógio D’Água.
- VOLTAIRE (1977), *Candide ou L’Optimism*, Paris, Bordas.
- WEBB, Eugene (2012), *A Pomba Escura*, São Paulo, Realizações Editora.
- ZUMTHOR, PAUL (2007), *Performance, recepção, leitura*, Cosacnaify. São Paulo,

BIBLIOWEBGRAFIA CONSULTADA

AA.VV.

Revista de Comunicação e linguagens, O Corpo o Nome a Escrita, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Lisboa, Março de 1990.

Revista de Comunicação e linguagens, Tendências da cultura contemporânea, Relógio d'Água, Lisboa, Março de 2000.

Revista de Comunicação e linguagens, Corpo, Técnica, Subjetividades, Relógio D'Água. Lisboa, Junho de 2004.

<https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/e/espinoza.htm>. (10 de junho de 2015).

<http://www.nytimes.com/1986/12/11/world/wiesel-accepting-the-nobel-asks-the-living-to-remember.html> in *The New York Times*, 11 de Dezembro de 1986 (23 de agosto de 2015).

http://issuu.com/iconoclaste/docs/la_shoah_et_exp_riences_des_camps/123_La_littérature_de_la_Shoah (12 de agosto de 2015).

TAVARES, Gonçalo M. (2010) “Uma epopeia mental”, in *Jornal de Letras* n.º 1045, p.10.

AGOSTINHO, Santo (2010), *Diálogo Sobre a Felicidade*, Lisboa, Edições 70.

ADORNO, Th. W. (2008), *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.

ALTER, Robert (1993), *Anjos necessários, Tradição e Modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*, Rio de Janeiro, Imago.

ARENDT, Hannah (1991), *Homens em Tempos Sombrios*, Lisboa, Relógio D'Água.

ARTAUD, Antonin (2006), *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa, Fenda Edições.

ASSIS, Machado de (2008), *O Alienista e Alguns Contos*, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes.

_____ (2008), *O Novo Espírito Científico*, Lisboa, Edições 70.

BARRENTO, João (1996), *A Palavra Transversal Literatura e Ideias no século XX*, Lisboa, Cotovia.

BARRENTO, João (2001), *A espiral vertiginosa*, Lisboa, Livros Cotovia.

BARTHES, Roland (1987), *Seuils*. Paris, Seuil.

- BATAILLE, Georges (1957), *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Ulisseia.
- _____ (1981), *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1983), *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (2009), *O óbvio e o obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (2010), *A Câmara clara*, Lisboa, Edições 70.
- BAUMAN, Zigmunt (2007), *A vida fragmentada Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (1986), *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin University of Texas Press.
- BEAUVOIR, Simone (1970), *O Segundo Sexo II*, A Experiência Vivida Difusão, São Paulo, Europeia do Livro.
- BLOOM, Harold (1991), *A Angústia da Influência*, Lisboa, Livros Cotovia.
- BRONCKART, Jean-Paul (2008), *Genres de textes, types de discours et «degrés» de langue*. Lisbonne (In: *Texto!*, vol. XIII, n. 1).
- BUCHHOLZ, Kai (2008), *Compreender Wittgenstein*, Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- BURROW, John Wyon (2000), *The Crisis of Reason: european thought*, Yale University Press.
- CANTINHO, Maria João (2006), “Fora de moda”, In: *Crítica* (Revista de filosofia); disponível em: http://criticanarede.com/html/lds_seterosas.html (6 de abril de 2015).
- CANTINHO, Maria João (2003), entrevista a Gonçalo M. Tavares; disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php> (18 de janeiro de 2015).
- CRESCO, Nuno,(2011), *Wittgenstein e a estética*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- CRIGNON, Claire (2000), *Le Mal*, Paris, Flammarion.
- DESCARTES, René (2003), *Meditações Metafísicas*, Porto, Rés-Editora.
- DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT Jean le Rond (1992), *La Enciclopédia*, Madrid, Editorial Tecnos.
- _____ (1980), *Les mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- ECO, Humberto (2010), *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- EIRAS, Pedro (2006), *A Moral do Vento*, Lisboa, Caminho.
- FERNANDES, José Nunes (2014), *O conceito de família em Freud*, Rio de Janeiro, Letra Capital.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (2011), *Ensaio Oitocentistas*, Lisboa, Edições Caixotim.

- FONTELA, María de los Ángeles Rodríguez (1996), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo, Kassel, Edition Reichenberger.
- FOUCAULT, Michel (2010), *História da Loucura Na Idade Clássica*, São Paulo, Perspectiva.
- _____ (1994), *História da Sexualidade II*, Lisboa, Relógio D’Água.
- FREUD, Sigmund, (2008), *O Mal Estar na Civilização*, Lisboa, Relógio D’Água.
- BARTHES, Roland (1987), *Seuils*. Paris, Seuil.
- GIL, José (1980), *Metamorfoses do Corpo*, A Regra do Jogo Lisboa, Relógio D’Água.
- _____ (2005), *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio D’Água.
- _____ (2010), *A Arte como linguagem “A Última Lição”*, Lisboa, Relógio D’Água.
- GUSMÃO, Manuel (2008), *A Terceira Mão*, Lisboa, Caminho.
- HABERMAS, Jürgen (2009), *Ciência como “Ideologia”*, Lisboa, Edições 70.
- HEGEL, Friedrich (1995), *A Razão na História*, Lisboa, Edições 70.
- HEGEL, Friedrich (2005), *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, Madrid, Allianza Editorial.
- HEIDEGGER, Martin (1995), *Sobre a Essência da Verdade*, Porto, Porto Editora.
- _____ (2005a), *Ser e Tempo. Parte I*, S. Paulo, Editora Vozes.
- LEVINAS, Emmanuel (1988), *Alteridade e Transcendência*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1988), *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70.
- LOURENÇO, M. S. (1991), *Os degraus do Parnaso*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- MANN, Thomas (1987), *Cabeças Trocadas*, Lisboa, Livros do Brasil.
- MARTIN, Marcel (2005), *A Linguagem Cinematográfica*, Dinalivro. Lisboa.
- MICHAUX, Henri 1972, *Emergences-Résurgences*, Genebre, Albert Skira.
- MIRANDA, J. A. Bragança de (2008), *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Veja.
- MOISÉS, Massaud (1967), *A criação literária – Prosa I Formas em Prosa. O conto. A novela. O romance*, São Paulo, Editora Cultrix.
- MUSIL, Robert (1990), *Precision and Soul*, Chicago and London, The University of Chicago.
- NEIMAR, Susan (2005), *O Mal no Pensamento Moderno*, Lisboa, Gradiva.
- NIETZSCHE, Friedrich (2007), *A Genealogia da Moral*, Lisboa, Guimarães Editores.
- _____ (1995), *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores.
- _____ (2000), *O Anticristo*, Lisboa, Relógio D’Água.

- PELAN, Peggy (2005), *Unmarked The politics of Performance*, New York, Routledge's.
- PESSOA, Fernando (2008), *Livro do Desassossego*, Lisboa, Relógio D'Água.
- QUIVY, Raymond e CAMPENHOUDT, Luc Van (2005), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- RANCIÈRE, Jacques (2012), *O espectador emancipado*, S. Paulo, Editora WMF Martins Fontes.
- REIS, Carlos (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa (Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo)*, Vol. IX, Lisboa/S. Paulo, Verbo.
- RENAUD, Jean (2002), *Le mal*, Paris, Gallimard.
- RESWEBER, Jean-Paul (2002), *A Filosofia de Valores*, Coimbra, Almedina.
- RICOEUR, Paul (1983), *A Metáfora Viva*, Porto, Rés Editora.
- _____ (2005), *Teoria da Interpretação, O Discurso e Excesso de Significação*, Lisboa, Edições 70.
- SAVATER, Fernando (2000), *O meu Dicionário Filosófico*, Lisboa, Dom Quixote.
- SCHECHNER, Richard (2006), "What is performance" in *Performance Studies: an Introduction*, London and New York, Routledge.
- SEARLE, John (1997), *Mente Cérebro e Ciência*, Lisboa, Edições 70.
- SEIXO, Maria Alzira (2004) "Literatura e História: poética da descoincidência em Peregrinação de Barnabé das Índias de Mário Cláudio" in Maria de Fátima Marinho e Francisco Topa (coord.) *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional*, vol. 2, Faculdade de Letras do Porto – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, pp. 231-241.
- SHELLEY, Mary (1977), *Frankenstein*, Lisboa, Novaera.
- SOUSA, Pedro Quintino (2010), *O Reino Desencantado*, Lisboa, Edições Colibri.
- SPENGLER, Oswald (1993), *O Homem e a Técnica*, Lisboa, Guimarães Editores.
- STEINER, George (2002), *Gramáticas da Criação*, Lisboa, Relógio D'Água.
- _____ (2014), *Linguagem e Silêncio Ensaio sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, Lisboa, Gradiva.
- TAVARES, Gonçalo M. (2010), "Uma epopeia mental", in *Jornal de Letras* n.º 1045, p.10.
- TUCHERMANN, Ieda, (2004), *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega.

VALÉRY, Paul (2009) *Eupalino ou o Arquitecto seguido de A Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*, Lisboa, Fenda Edições.

WELLEK, René e Austin Warren (1955), *Teoria da Literatura* Lisboa, Europa-América.

ANEXOS

ANEXO 1 – SÉRIES E CADERNOS

Séries	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2013	2014
Investigações	<i>Livro da Dança</i>	<i>Investigações Novalis</i>											
O Reino			<i>Um Homem: Klaus Klump</i>	<i>A Máquina de Joseph Walsler Jerusalém</i>			<i>Aprender a Rezar na Era da Técnica</i>						
O Bairro		<i>O Senhor Valléry</i>	<i>O Senhor Henri</i>	<i>O Senhor Brecht</i> <i>O Senhor Juarroz</i>	<i>O Senhor Kraus</i> <i>O Senhor Calvino</i>	<i>O Senhor Walsler</i>		<i>O Senhor Breton</i>	<i>O Senhor Swedenborg</i>	<i>O Senhoe Eliot</i>			
Teatro			<i>A colher de Samuel Becket e outros textos</i>										
Bloom Books				<i>A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e de Robert Musil</i>									
Poesia				1									
Arquivos				<i>Biblioteca</i>									
Estudos Clássicos		<i>(Não reeditado)</i> <i>O homem ou é tonto ou é mulher</i>			<i>Histórias Falsas</i>								<i>Os velhos Também Querem Viver</i>
Canções						<i>Água, Cão, Cavalo, Cabeça</i>					<i>Canções Mexicanas</i>	<i>Animalescos</i>	
Enciclopédia						<i>Breves Notas sobre Ciência</i>	<i>Breves Notas sobre o Medo</i>		<i>Breves Notas sobre as Ligações</i>				
Cidades								<i>Bucareste-Budapeste</i>		<i>Matteo Perdeu o Emprego</i>			
Epopéia										<i>Uma Viagem à Índia</i>			
Short Movies											<i>Short Movies</i>		
Atlas												<i>Atlas do Corpo e da Imaginação</i>	

ANEXO 2 - DRAMATIZAÇÕES

DATA	COMPANHIAS DE TEATRO	TÍTULOS - TEXTOS
2002	Artistas Unidos (Lisboa)	<i>O homem ou é tonto ou é mulher</i> , encenação de Manuel Wiborg
2003	Efémero (Aveiro)	<i>O Sr. Valéry</i>
2005	Vigilâmbulo Caolho e APA - Atores Produtores Associados / Auditório Municipal Augusto Cabrita (Barreiro)	<i>Debaixo da cidade</i> (a partir de <i>A colher de Samuel Beckett</i>)
2005	Grupo de Teatro “As Avozinhas”/ Teatro O Bando (Lisboa)	<i>Os Henriques</i> (a partir de <i>O senhor Henri</i>) encenação de João Brites
2006	Teatro S. Luiz Municipal (Lisboa)	<i>Sobreviver</i> , encenação de Lúcia Sigalho /Sensurround (a partir dos romances de <i>O Reino</i>)
2006	Vigilâmbulo Caolho e APA / Centro Cultural de Belém	<i>Debaixo da cidade</i> (a partir de <i>A colher de Samuel Beckett</i>) - Reposição
2006	Teatro Comuna (Lisboa)	<i>A colher de Samuel Beckett</i> , encenação de João Mota
2007	Vigilâmbulo Caolho (Barreiro)	<i>O Sr. Valéry</i> , encenação de Manuel Wiborg e Cláudio da Silva
2007	Grupo “A Gaveta” / Teatro da Trindade (Lisboa)	<i>Dois Senhores – uma peça em dois dias</i> , encenação de Sandro William Junqueira
2007	Pé de Vento (Porto)	<i>O Senhor Juarroz</i> encenação de João Luiz
2008	Pé de Vento (Porto e Lisboa)	<i>O Senhor Juarroz</i> encenação de João Luiz - Reposição
2008	Teatro O Bando / Centro Cultural de Belém (Lisboa)	<i>Jerusalém</i> , encenação de João de Brites
2008	Teatro Comuna (Lisboa)	<i>Berlim</i> , encenação de João Mota (a partir de texto homónimo)
2009	Teatro Trigo Limpo (Tondela)	<i>Circonferências</i> (a partir do <i>Senhor Eliot</i> e de <i>Dicotomias</i> de Hélia Correia)
	Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa)	<i>Um Homem: Klaus Klump</i> , encenação de João de Brites
2009	Teatro O Bando / Centro Cultural de Belém (Guimarães)	<i>Jerusalém</i> , encenação de João de Brites - Reposição
2009	Efémero (Aveiro)	<i>A formiga</i> (textos de pulsão lírica, rapsódica e monológica)
2009	Pé de Vento (Porto)	<i>O Senhor Valéry</i> encenação de João Luiz
2013	Fundação Michael Cacoyannis (Atenas)	<i>Jerusalém Heaven</i> , encenação de Vana Pefani
2014	Casa das Artes (V. N. Famalicão)	<i>Alceste</i> , encenação de Cristina Carvalhal (a partir de <i>Os velhos Também Querem Viver</i>)

ANEXO 3 – PRÉMIOS E NOMEAÇÕES

ANO	PRÉMIOS NACIONAIS
2002	Prémio Revelação de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, com <i>Investigações. Novalis</i>
2002	Prémio Branquinho da Fonseca/Fundação Calouste Gulbenkain com <i>O Senhor Valéry</i>
2004	Prémio LER/Millennium BCP com <i>Jerusalém</i>
2005	Prémio Literário José Saramago com <i>Jerusalém</i>
2007	Grande Prémio de Conto da Associação Portuguesa de Escritores "Camilo Castelo Branco" com <i>água, cão, cavalo, cabeça</i>
2010	Prémio Melhor Narrativa Ficcional, , da Sociedade Portuguesa de Autores com <i>Uma Viagem à Índia</i>
2010,	Prémio Especial de Imprensa Melhor Livro, Ler/Booktailors com <i>Uma Viagem à Índia</i>
2011	Grande Prémio Romance e Novela da Associação Portuguesa de Autores com <i>Uma Viagem à Índia</i>
2011	Prémio Fernando Namora/Casino do Estoril, Melhor Livro Ficção com <i>Uma Viagem à Índia</i>
2012	Prémio Fundação Inês de Castro com <i>Uma Viagem à Índia</i>

ANO	PAÍS	PRÉMIOS E NOMEAÇÕES INTERNACIONAIS
2007	Brasil	Prémio Portugal Telecom
2008	Itália	Prémio Internazionale Trieste
2009	Sérvia	Prémio Belgrado Poesia
2009	França	Nomeado para o <i>Prix Cévennes</i> para o Melhor Romance Europeu com <i>Jerusalém</i>
2010	França	Prix Du Meilleur Livre étranger
2010	França	Grand Prix Littéraire du Web - Culture
2010	França	Finalista do Prix Femina
2010	França	Finalista do Prix Médicis
2011	Brasil	Prémio Portugal Telecom com <i>Uma Viagem à Índia</i>
2011	França	Prix Littéraire Européens, "Étudiants Francophones" com <i>Aprender a Rezar na Era da Técnica</i>
2011	Brasil	Prémio Portugal Telecom com <i>O Senhor Kraus</i>
2012	Estados Unidos	Nomeado para Prémio de Melhor Livro de Ficção traduzido com <i>A máquina de Joseph Walser</i>
2013	Holanda	Finalista do Prémio de Melhor Romance Europeu <i>Aprender a Rezar na Era da Técnica</i>
2015	França	Finalista do Prémio Jean-Monnet de Literatura Europeia com <i>Um homem: Klaus Klump</i> e <i>A Máquina de Joseph Walser</i>

ANEXO 4
TABELA BIOGRÁFICA - FAMÍLIA BUCHMANN

	NASCIMENTO	1.ª GUERRA	1937	2.ª GUERRA	1951	1966	1971*
FREDERICH BUCHMANN	1893	21-25 anos			MORTE 58 anos		
ALBERT BUCHMANN	1914				37 anos	MORTE 52 anos	
LENZ BUCHMANN	1919		Escolha do curso** 18 anos	No final da Guerra, Lenz já exerce medicina (1944)	32 anos	47 anos	MORTE 52 anos

* 20 anos depois do suicídio de Frederich Buchmann.

** A escolha do curso é feita entre as duas guerras.

ANEXO 5

The Bildungsroman Iversen's Index

Features	Sections	Max. Points
	Section 1: Narrative perspective and mode	
1	Focalization shifts between narrator and protagonist. (whether 1 st or 3 rd person)	3
2	Access to protagonist's consciousness	2
3	Retrospective narrative (1st person or omniscient)	2
4	Narrator understands more than young protagonist	2
5	Ironic attitude to young protagonist	2
6	Plot combines action and reflection	2
7	Verisimilar novel: Portrays existing world realistically	2
	Section sum	15
Features	Section 2: Characterization: Protagonist	Max. points
8	One main character	1
9	Protagonist is a round character, not flat	1
10	Protagonist is dynamic; changes in the course of the novel	2
11	Protagonist is an only child	1
12	Protagonist is an orphan or	2
13	Fatherless or	or 2
14	Parent dies in the course of the novel	or 2
15	Only one or no (known) living relatives	1
16	Of middle-class background	2
17	Ordinary (not particularly talented or untalented)	2
18	Protagonist is basically good and willing to help others	2
19	Male protagonist: Relatively passive, uncertain about goals, leaves decisions to chance or other people	1
20	Female protagonist: Relatively active, has strong goals, makes decisions easily	or 1
	Section sum	15
Features	Section 3: Characterization: Secondary characters and their functions	Max. points
21	Other character(s) essential in making protagonist change and grow	3
22	Other characters more important in their relationship to protagonist than in their own right	1
23	Important educator(s)	3
24	Important companion(s)	2
25	Important lover(s)	3
26	Other characters' love relationship as exemplary or as contrast to protagonist	1
27	Other characters' marriage as exemplary or as contrast	1
28	At least one important character from lower, middle, and higher social classes	3
	Section sum	17
Features	Section 4: Topical story elements: Affecting protagonist	Max. points
29	Experiences poverty	2
30	Experiences hunger	2
31	Goes to boarding school	1

ANEXO 5

The Bildungsroman Iversen's Index

32	Moves to big city or	2
33	Moves away from home or	or 2
34	Leaves home to go on journey	or 2
35	Introduced to new social groups, classes, and professions	1
36	Learns skills	1
37	Tries on particular role or roles	1
38	Falls in love	2
39	Has money problems	1
40	Is wounded or sick	1
41	Nursed back to health by parent substitute or loyal friend	1
42	Nurses other sick person	1
43	Adopted parent dies	2
44	Death of close relative or friend	2
45	Repents immoral or insensitive action	1
46	Rescued from emergency or cliffhanger	1
47	Gets inheritance at the end or	2
48	Loses prospective inheritance at the end	or 2
49	Gets engaged or married	1
50	Has children	1
	Section sum	26
Features	Section 5: Topical story elements: Affecting secondary characters	Max. points
51	Serious crime such as murder	1
52	Dangerous or disastrous fire	1
53	Character seriously ill	1
54	Character becomes an invalid	1
55	Character ruined financially	1
56	Character dies (not close relative or close friend)	1
57	Funeral	1
58	Identity or family relationship outside protagonist's family revealed	1
59	Family secret of other family revealed	1
	Section sum	9
Features	Section 6: Setting	Max. points
60	Setting for childhood scenes is countryside or provincial town	2
61	English-language novels: Setting after school-leaving age is capital or large city	3
62	German-language novels: Setting after school-leaving age is one or more large houses (other than family home)	or 3
	Section sum	5
Features	Section 7: Plot and Structure	Max. points
63	Plot is primarily chronological	2
64	Main part of plot about period when protagonist is between 18 and 23 years old	3
65	Story goes from childhood to adulthood (early 20s)	2
66	Inserted letter(s)	1
67	Inserted narrative: Other character's life story (brief)	1
68	Inserted narrative: Other character's life story (long)	2
69	Turning point, reversal: Protagonist experiences important defeat or failure	3
70	Journey toward the end of the book	1
71	Returns to childhood home after many years	1
72	Protagonist develops from self-centeredness to compassion and desire to be of use	2
73	Protagonist discovers tie to his or her family towards end	2
74	Protagonist learns to "see" at the end	3

ANEXO 5

The Bildungsroman Iversen's Index

75	Episodic structure that nevertheless forms a pattern at the end	1
76	Epigrammatic utterance by the protagonist at the end or just before	2
77	Projected ending: Protagonist finds a place in society (but expectation may not be met)	2
	Section sum	28
Features	Section 8: Generic signals	Max. points
78	Book title includes the name of the protagonist	1
79	Book title includes the words "years", "life", "adventures," or "history"	1
80	Allusions to bildungsromans, typically <i>Jane Eyre</i> , <i>David Copperfield</i> , or <i>Great Expectations</i>	1
81	Indications from early on that this will be a life story	1
	Section sum	4
Features	Section 9: Theme, subject matter and motifs	Max. points
82	The psychological and moral development of the protagonist from youth to adulthood (main theme)	3
83	Protagonist strives for liberation from the people he/she depends upon in childhood, their values, and their plans for his/her future	2
84	Search for new commitments to people and ideas	2
85	Tension/conflict/discrepancy between inner and outer worlds	2
86	Protagonist confronted with at least one philosophy or philosophical system	2
87	Learning through pain and loss	1
88	Development from false self-perception to self-knowledge	2
89	False idealism gives way to acceptance of reality	1
90	Fate and chance	1
91	Free will	1
92	Death and grief	3
93	Love, relationships, and marriage	3
94	Portrayal of society	2
95	Social criticism	2
96	Family becomes at theme at the end	2
	Section sum	29
Sum	Total score	148